

EMIGRAÇÃO E TEATRO EM PORTUGAL
NO SÉCULO XIX.

Retratos da Madeira e de Madeirenses

Elina Maria Correia Baptista

Funchal – Portugal

Maio de 2008

**EMIGRAÇÃO E TEATRO EM PORTUGAL
NO TEATRO DO SÉCULO XIX**

Retratos da Madeira e de Madeirenses

Elna Maria Correia Baptista

Funchal – Portugal

**À minha família.
Aos meus pais.
Ao Carlos, ao Tomás e Carlos Luís.**

ÍNDICE

| | |
|--|-------------------------------------|
| PENSAMENTOS | 6 |
| AGRADECIMENTOS | 8 |
| NOTAS PRÉVIAS | 10 |
| INTRODUÇÃO | 15 |
| I CAPÍTULO – CENÁRIOS DE EMIGRAÇÃO PORTUGUESA NO SÉCULO XIX | 21 |
| I.1. A EMIGRAÇÃO COMO CARACTERÍSTICA DO POVO PORTUGUÊS | 21 |
| I.1.1. <i>BRASIL</i> | 27 |
| I.1.2. <i>GUIANA INGLESA: DEMERARA</i> | 35 |
| II CAPÍTULO – DA VIDA AO PALCO | 43 |
| II.1. HISTÓRIA E FICÇÃO | 43 |
| II.2. TEATRO E CATARSE | 51 |
| II.3. A REVOLUÇÃO DO TEATRO PORTUGUÊS NO SÉCULO XIX RUMO AO DRAMA DA ACTUALIDADE. | 59 |
| II.4. DRAMATURGOS DO SÉCULO XIX: A ENCENAÇÃO DA VIDA | 65 |
| III CAPÍTULO – A EMIGRAÇÃO PORTUGUESA PARA O BRASIL E DEMERARA NO TEATRO DO SÉCULO XIX. A QUESTÃO DO <i>OUTRO</i> | 75 |
| III.1. EMIGRAÇÃO E TEATRO. A QUESTÃO DO OUTRO DE ACORDO COM OS PENSAMENTOS DE BAKHTIN, LÉVINAS E TODOROV. | 75 |
| III.2. RETRATOS DO OUTRO, DO ‘ESCRAVO’, DO ‘ESCRAVO BRANCO’, DE ‘ALICIADORES’, DO ‘EMIGRANTE’, DE ‘CONFLITOS RACIAIS E LINGUÍSTICOS’ | 91 |
| III.2.1. <i>ESCRAVATURA</i> | 92 |
| III.2.2. <i>CONFLITOS E PRECONCEITOS RACIAIS E CULTURAIS</i> | 108 |
| III.2.3. <i>ESCRAVATURA BRANCA</i> | 119 |
| III.2.4. <i>ALICIADORES E A EMIGRAÇÃO CLANDESTINA. A DENÚNCIA.</i> | 131 |
| III.2.5. <i>O EMIGRANTE, O BRASILEIRO, O DEMERARISTA E OS CASAMENTOS DE CONVENIÊNCIA</i> | 156 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 167 |
| BIBLIOGRAFIA | 175 |
| BIBLIOGRAFIA ACTIVA: | 175 |
| MANUSCRITOS: | 175 |
| PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS: | 176 |
| BIBLIOGRAFIA GERAL: | 176 |
| ANEXOS | 183 |
| ANEXO 1 – MOSAICO HUMANO - GEORGETOWN | 184 |
| ANEXO 2 – DRAMATURGOS, DRAMAS, ÉPOCA, TEMAS COMUNS | 186 |
| ANEXO 3 – ALICIADORES MADEIRENSES DO SÉCULO XIX | 188 |
| ÍNDICE DE AUTORES | ERRO! MARCADOR NÃO DEFINIDO. |
| NOTAS | 190 |

PENSAMENTOS

*Olhai, olhai, vão em manadas
Os emigrantes...
Uivos de dó pelas estradas,
Junto dos cais, nas amuradas
Das naus distantes...*

*Velhinhas, noivas e crianças,
Senhor! Senhor!
Ao voar as últimas esp'ranças
Crispam as mãos, mordendo as
tranças,
Loucas de dor!*

*Lá vão levados, lá vão levados,
Pelo mar alto...
Adeus, ó noites nos eirados...
Adeus, ó beijos perfumados,
Beijos d'Agosto à luz do luar!...*

*Adeus, divinos horizontes,
Inda a cantar nos olhos seus!
Adeus, manhãs doirando os montes!
Erva do campo, água das fontes,
P'ra sempre... adeus!*

*Lá vão levados, mar sem fundo,
Longe das noivas e dos pais!...
Terras, Jesus! Nos fins do mundo...
Voltarão? Quando, mar profundo?*

Guerra Junqueiro

Tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina, nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida.

MIKHAIL BAKHTIN

AGRADECIMENTOS

Sem o *outro* jamais serei *eu*. Esta ideia é a lição a extrair deste livro. O *outro*, a quem se dirigem os nossos agradecimentos contribuiu para que este trabalho fosse possível. A Prof. Doutora Luísa Antunes é um desses *outros*. Para esta Professora da Universidade da Madeira deixamos aqui um agradecimento profundo e incondicional pelo apoio material, motivação, entusiasmo, alegria, pela reflexão e debate conjunto em termos de teatro, emigração e alteridade. Para esta docente um muito obrigada e um carinho especial.

Agradecemos também ao Professor Doutor Rui Carita pela sua disponibilidade e apoio no âmbito do estudo da emigração e teatro madeirenses no século XIX e, sobretudo, pelo impulso dado a esta publicação.

NOTAS PRÉVIAS

“Totus mundus agit histrionem”, todo o mundo é uma sala de teatro. Este teria sido o moto do primeiro Globe Theatre, em Londres, onde William Shakespeare levou ao palco as suas peças e ele próprio viveu diferentes papéis e vidas. A autora do presente livro, parte de uma premissa semelhante, considerando o teatro como o espectáculo da encenação da realidade, de tal forma ligada à vida dos homens que com ela se confunde e através dela actua.

No século XIX, os dramaturgos dimensionavam o texto teatral e a sua realização em palco como uma via efectiva de espelhar o quotidiano da sociedade, aproximando, assim, a cena ao espectador que nela se reconhecia. Os autores portugueses, ainda que a maior parte seguidores de uma certa atmosfera romântica é feita de sentimentalismos, exacerbados e golpes de cena espectaculares, começam a seguir uma nova estética, influenciada principalmente pelas lições francesas, na qual a realidade e o quotidiano são colocados no centro da cena. Neste movimento em direcção ao real do leitor/espectador, o dramaturgo reflecte sobre a realidade que o envolve, torna-se atento aos problemas políticos, sociais e culturais e faz do seu texto e da sua encenação forma privilegiada de comunicar. Realiza a *Comédia Humana* de Balzac, que aspirava captar a infinita multiplicidade do humano, em forma dramática, não raras vezes guiado por intenções pedagógicas e interventivas que se unem à função de entretenimento do público.

A autora, consciente do potencial catártico do teatro - do qual faz a história desde a Antiguidade clássica, recorrendo principalmente aos textos aristotelianos -, entendendo catarse como o aumento do conhecimento e da capacidade de reflexão, estuda o aproveitamento estético do fenómeno histórico da emigração para o Brasil e Demerara por parte dos dramaturgos portugueses. Espelho do mundo, o texto teatral e o teatro são percebidos como formas privilegiadas de comunicação e de denúncia de uma conjuntura que conduzia muitos dos emigrantes a situações de exploração e mesmo de mascarada escravatura.

Emigrantes, aliciadores, os que ficam à espera, os que contratam, os escravos, os que ajudam e os que exploram são todos actores de um mundo que preocupava os autores da época, alguns deles, como Gomes de Amorim, tendo experiência própria da emigração. O mérito do texto da autora passa por ter realizado pela primeira vez uma pesquisa sobre os textos produzidos em que se retrata o mundo dos emigrantes. O manancial de textos dramáticos que encontrou, as notícias dos periódicos da época e os textos de tipo jornalístico e ensaístico de vários autores sobre a emigração justificam a conclusão da importância da temática na época e, por isso, justamente, a necessidade hoje de um estudo sistemático e aprofundado sobre o tema.

Dando especial relevo à percepção e retrato do “eu” e do “outro” transmitidos pelos textos teatrais, que surpreendem uma particular situação existencial humana na qual quem emigra deve repensar e reconstruir a própria identidade na relação com um “outro” diverso, a autora faz uso das teorias da alteridade de Levinas, Bakhtin e

Todorov. A partir das personagens e das relações que estabelecem entre si, desenha-se uma teia de comunicações entre os homens em situação de emigração. Esta pode levar mesmo à destituição da própria identidade pelo “outro” que não reconhece ao “eu” um igual, como acontece na situação da escravatura ou da exploração. A alteridade, de facto, só pode existir quando os dois intervenientes na relação se valorizam e, por isso, interagem e se modificam mutuamente, recriando-se pelo conhecimento do “outro”.

A autora, através do recurso à história, à literatura, à filosofia e aos estudos interculturais, consegue construir uma imagem poliédrica da emigração e do seu retrato no teatro do século XIX, salientando o contributo que este dá para a percepção e estudo da alteridade, produzida precisamente pela necessidade de retratar a realidade e a condição existencial do emigrante. Do estudo emerge estreita relação entre a história, a literatura e a filosofia, como também a aproximação entre o homem, a sua realidade, e o teatro, palco de actores que fingem a vida como ela é.

Luísa Marinho Antunes

O fenómeno da emigração tem sido muito debatido, mas nem sempre com o devido enquadramento económico-social, e tem de ser equacionado em várias vertentes. A primeira causa deve ser atribuída sempre ao insuficiente desenvolvimento sócio-económico, decorrente das graves crises agrícolas ocorridas com o oídio e a filoxera, de que resultou uma enorme corrente de emigração dos campos para a cidade, e as seguintes prendem-se com uma pressão demográfica não equilibrada por uma insuficiente industrialização, o que gera desemprego e ainda, muito especialmente, com a não reestruturação da propriedade agrícola, de que resultaram gravíssimas assimetrias económicas. A enorme divisão da propriedade, aliada ao malfadado “*contrato de colonia*”, teria sido dos principais factores condicionantes e motivantes de toda a situação.

Os meados do século XIX foram dominados por uma crise de mão-de-obra nas Antilhas Britânicas, com uma economia em contra ciclo durante a industrialização europeia, e já igualmente vigente também na América do Norte, levando à proliferação e envolvimento dos agentes britânicos na contratação de novos contingentes humanos a partir, entre outros locais, das Ilhas Atlânticas. Toda esta situação concorreu negativamente para o profundo imobilismo insular, com graves reflexos na economia geral do arquipélago da Madeira.

A partir dos meados do século XVIII já existem registos de emigração para os Estados Unidos, o que elimina, à partida, o mito de pioneirismo arvorado pelos metodistas madeirenses dos meados do século XIX e, nessa sequência, depois para Demerara, ilhas Sandwich, Guiana e Cabo da Boa Esperança, na África do Sul. O “*demerarista*” retornado, era um tipo curioso de homem do povo, enriquecido à custa de muito trabalho e que, regressado à Ilha para aqui exercer outra actividade, ou passar, em merecidas férias o resto da sua vida, veio a desempenhar um papel algo diferente e mais sóbrio, que o “*brasileiro*” depois descrito por Camilo Castelo Branco, ou, também, de certos “*venezuelanos*”, a despender por vezes dezenas de contos a promover, com exagerada e inútil pompa, a festa do orago da sua freguesia.

Calculam os autores do *Elucidário Madeirense* que, entre 1835 e 1855, emigraram cerca de 40.000 madeirenses, dos quais só 20.000 com passaporte, o que levou o governador a pedir que estacionasse nas águas madeirenses um navio de guerra português, para reprimir o engajamento clandestino. A emigração clandestina teria sido

assim muito grande, existindo referências constantes à mesma na documentação madeirense da época.

Dois aspectos tinham consternado o governador José Silvestre Ribeiro à sua chegada à Madeira, em 1847: a “*extraordinária e assustadora emigração dos madeirenses para Demerara e outros pontos da Guiana Inglesa*” e a miséria a que estava “*reduzida a máxima parte da população desta Ilha*”, como então escreveu para Lisboa em ofício para o secretário de Estado da tutela. O assunto arrastava-se do governo anterior, já tendo Domingos Olavo Correia de Azevedo escrito mesmo para o cônsul de Portugal na Guiana Britânica, Henrique Horácio Haynes, queixando-se do “*excesso a que tem chegado a saída clandestina dos habitantes desta província*” da Madeira, pressionados pelos “*agentes aliciadores de emigração*”, assim como da “*maneira desumana*” como os mesmos eram depois “*tratados a bordo das embarcações, tanto portuguesas como estrangeiras*”. Em Setembro de 1850, José Silvestre Ribeiro voltaria a referir “*os abusos mais intoleráveis*” no “*tráfico da emigração de madeirenses para Demerara*”, patentes na forma como eram angariados, transportados e, depois, tratados nessas paragens.

Aquelas paragens, de um modo geral, foram um certo *Eldorado*, que inclusivamente deixou uma profunda marca na paisagem rural madeirense, mas para muitos, não só a viagem como a exploração a que nessas ilhas foram depois sujeitos, mesmo por parte dos seus contratantes, não constituiu uma boa experiência. Toda essa epopeia foi assim objecto de artigos, descrições e queixas por longos anos, não só na comunicação social como na documentação oficial, sendo ainda hoje uma odisseia lendária nas famílias madeirenses.

A emigração continuou nos anos seguintes e, entre 1872 e 1879, por exemplo, teriam saído da Madeira mais de 6000 pessoas e, de 1882 a 1889, mais de 13000. Nestes anos também se aliciou a população madeirense com um novo destino, então as Ilhas Sandwich, no longínquo Hawai. Segundo o Dr. Luís Francisco de Sousa Melo, “*com as lágrimas nos olhos, a dor no coração, a trouxa às costas, apesar de tudo eles foram. Levaram na bagagem aquilo que nem sequer lhes pesava: a comida que sabiam fazer e melhor apreciar; a música que tocavam, os passos que bailavam e as letras que cantavam; os nomes que usavam e a língua que os identificava e reunia, a Fé que os protegia – uma Cultura e uma Tradição, em suma, que os marcava como Portugueses e como Madeirenses*”. Efectivamente, mais de 100 anos depois, ainda são patentes os vestígios daquilo que levaram, tendo, por exemplo, a velha braguinha e rajão madeirenses dado origem a um novo instrumento musical da tradição havaiana: o *ukelele*.

Estes últimos anos do século XIX encontram-se também ligados à tentativa de desvio dos contingentes de emigração para o povoamento de Angola e Moçambique, no quadro do enorme esforço de colonização portuguesa então desenvolvido em África. É por demais conhecida a epopeia dos emigrantes madeirenses de 1884, quando se desenhava a infiltração das comunidades *boers* no sul de Angola, acossadas na África do Sul pelas forças militares inglesas. Transportadas então para o sul de Angola, atravessaram o deserto de Moçâmedes, escalando o planalto da Huíla e vieram a fundar a cidade de Sá da Bandeira, a muitos quilómetros do mar, na qual se mantiveram através das maiores adversidades. Teriam então emigrado para Angola e Moçambique mais de 1 600 madeirenses.

A corrente migratória manteve-se nos anos seguintes, tendo embarcado entre 1903 e 1913 cerca de 4 000 pessoas para os Estados Unidos e, mais de 7000 para o Brasil,

tendo sido muitos desses emigrantes sido colaboradores nas obras de ampliação do porto da cidade de Santos, responsável pelo escoamento dos produtos do estado de São Paulo. Os trabalhos desta comunidade, com especial referência para os naturais da freguesia de Câmara de Lobos, são ainda uma legenda viva, inclusivamente, com interessante tradição em trabalhos de bordados na área do Morro de São Bento, na zona ribeirinha da velha cidade de Santos.

Uma tal *sangria* na população madeirense teria de ter importantes consequências, como se deduz das peças de teatro estudadas neste trabalho da mestra Dr^a. Elina Baptista. No entanto, como em todo o tratamento documental para estudo histórico, há que haver agora muito cuidado com as conclusões a tirar. Olhando para a paisagem madeirense, os chamados Demeraristas, essencialmente, ao regressar, levaram a efeito um meritório trabalho, replantando os vinhedos atacados pelas várias doenças com novos suportes, refazendo as miseráveis antigas habitações, etc. Pelo conjunto de fotografias que se juntam podemos deduzir um novo *status* social, que a terem ficado na Madeira, dificilmente poderiam ter adquirido.

Ora face às peças aqui trabalhadas, não é essa a ideia que se retira. A emigração era uma miragem, os angariadores uns ladrões, o futuro uma incógnita, senão mesmo uma desgraça anunciada, etc., etc. Há assim que ter muito cuidado com conclusões apressadas. Os autores das peças em causa não emigraram, ficaram na Ilha, ou no Continente, e em lugares de certa projecção social, se não mesmo de liderança política, pelo que a aventura que estes desgraçados empreenderam, quando coroada de êxito, era a demonstração da sua incompetência como classe dirigente. O mesmo se passava com os governadores civis, que presos a uma actividade essencialmente burocrática, não poderiam admitir as possibilidades de êxito dessa desgraçada gente, muitas vezes saídas da Ilha, inclusivamente, sem a sua autorização.

Claro que houve situações quase de *escravatura branca*, claro que houve crianças embarcadas mais ou menos à revelia das próprias famílias ... Mas eles foram, contra tudo e contra todos, e, uma grande parte, melhorou francamente a sua condição económica, o que na Ilha não teria sido possível.

Rui Carita

INTRODUÇÃO

A tríade conceptual ‘teatro’, ‘emigração’ e ‘alteridade’ apresenta-se como possibilidade de reflectir acerca do fenómeno da emigração em Portugal no século XIX, nomeadamente a madeirense, e em países de destino como o Brasil e Demerara, do modo como foi retratada por dramaturgos portugueses.

Dramaturgos como João de Nobrega Soares, João de Andrade Corvo, Álvaro d’Azevedo, Francisco Gomes Amorim, entre outros, fazem, nos seus textos dramáticos retratos da emigração e levam-nos ao palco, já que, no século XIX, o teatro é a própria vida.

Trata-se de uma reflexão sobre alteridade a partir de textos dramáticos de autores portugueses do século XIX, dado que o teatro, neste século, evidencia interesse pelo *outro*, pelo diferente, razão pela qual lhe dá voz e possibilidade de manifestar o seu desespero por ter sido considerado diferente pelo Mesmo. Os dramaturgos encetam um discurso sobre o *outro*, contribuindo, assim, para que este obtenha um lugar na sociedade ou porque ainda não o tem ou então porque o perdera.

Parte-se do princípio que a palavra, escrita ou oral, é mediadora do individual e do social. Cada palavra é a revelação das experiências do ser humano, dos seus valores e da sua cultura. Assim, a palavra, a linguagem, o teatro, são uma forma de intervenção no mundo porque o mundo do ser humano é o conjunto dos discursos que assimila nas suas vivências formando com eles, de forma criativa, o seu repertório de vida permitindo-lhe actuar sobre o seu próprio mundo e transformá-lo.

Alteridade ou outridade são conceitos contíguos e partem do pressuposto básico que todo o homem é um ser social que interage e vive de forma interdependente com outros indivíduos. Neste sentido, a existência do *eu* só é possível em contacto com o *outro*, tornado *outro* através de uma visão abrangente, já que a própria sociedade é diferente do indivíduo. Assim, o *eu* só existe a partir do *outro*. A vida social efectiva-se através de relações sociais entre pessoas diferentes. Contudo, apesar da diferença ser a base da vida social é também fonte permanente de tensões e conflitos.

Emigrar significa a saída voluntária do país de origem para outro com intenção de aí fixar residência e exercer uma actividade por um período de certa duração. Emigrar é ter a coragem de partir, de romper com o ‘habitat’ natural para se instalar noutra diferente, às vezes, adverso e hostil. O fenómeno emigratório português no século XIX é marcado pelo

rumo da economia, da política e da sociedade, coincidindo com o fim da escravatura na primeira metade do século em Demerara, Guiana Inglesa, e com movimentos pró-abolicionistas e o fim da escravatura, no Brasil, ao longo do século XIX, tendo-se reflectido na Arte, em geral, e no teatro, em particular. Desta forma, a situação social, económica, a alteridade do emigrante português adquire papel essencial na obra de Arte, no teatro, nomeadamente no drama de actualidade.

Portugal é atravessado por crises de vária ordem deixando os portugueses inseguros no seu país, de tal modo que decidem emigrar de forma voluntária, por sua iniciativa ou então aliciados por uma vida melhor e por um futuro promissor. Alguns deixam o seu país e partem sob a protecção de familiares e amigos, tendo sido preparados para o exercício de determinadas actividades profissionais no país de destino. Muitos outros não têm tanta sorte como os primeiros, já que os contratos de locação de serviços que assinam não passam de embustes para os cativar a partir, uma vez que a finalidade não é a preocupação pelo *outro*, mas um interesse egoísta de enriquecer, de enriquecimento rápido do Mesmo.

O teatro é, desde tempos imemoriais, uma forma de comunicação do homem e, simultaneamente, uma forma de Arte. Na antiguidade clássica, a importância do teatro na educação dos gregos é tão grande que, em Atenas, o comércio chega a ser suspenso durante os festivais dramáticos. As mulheres, geralmente excluídas de muitos acontecimentos públicos, são bem recebidas no teatro. Essa importância pode explicar-se pela função pedagógica que as peças devem cumprir: fazer com que, através das fortes emoções experimentadas, o público reflecta sobre as paixões e os vícios humanos. Assim, além de sair do teatro ‘purificada’ pela ‘catarse’, a plateia aprenderia algo sobre o comportamento humano ao observar a acção das personagens.

O teatro retrata as inquietações do homem. A imaginação do autor inspira-se na realidade, identifica o espírito do país, perpetua-o em termos de memória histórico-cultural ao reescrevê-la através do texto dramático. Deste modo, a identidade de um povo pode ser lida e vista no teatro. O conceito de alteridade no século XIX encontra-se na Arte, em geral, e no teatro, em particular, já que o objectivo primordial dos dramaturgos prende-se com a escrita acerca do *outro*, do desprotegido, do enganado, do escravizado, do humilhado.

Quem é o *outro*? Quem exerce poder e domínio sobre ele? Quem lhe promove e quem lhe retira a sua alteridade? O conceito ‘promover’ significa, neste contexto, dar um impulso para alterar o estado anterior de ser *outro*, elevá-lo a dignidade superior, fomentar e propor

outras formas de relacionamento entre os indivíduos, já que importa conhecer a ideia da alteridade na emigração portuguesa do século XIX através do teatro.

Os objectivos deste trabalho consistem, pois, em analisar o fenómeno da emigração portuguesa e de temas com ela relacionados em obras dramáticas do século XIX; compreender a forma como os fenómenos históricos e sociais, nomeadamente a emigração portuguesa no século XIX, estruturaram a construção da Ficção dramática; mostrar o espaço teatral como o espaço experimental de resolução das contradições originadas pelas opressões sociais e de aplicação simultânea de modelos de conduta exemplar; compreender a inquietação que marca a dominação de um homem sobre o outro, a partir da filosofia de Emmanuel Lévinas e de outros filósofos da teoria da alteridade, como Mikhail Bakhtin e Tzevetan Todorov; contextualizar o percurso do emigrante do século XIX no discurso etnocêntrico do Ocidente; encontrar, nos grandes momentos históricos, momentos de teatro, *theatrum mundi*, que, à maneira clássica, equacionou a sociedade com o teatro e a acção quotidiana com a actuação, dado que esta tradição pensa os seres humanos como artistas e trata a vida social em termos estéticos.

Dramaturgos como José Agostinho de Macedo, José da Silva Mendes Leal, Francisco Gomes Amorim, João de Andrade Corvo, João de Nobrega Soares, Camilo Castelo Branco, Álvaro d'Azevedo e José Joaquim Carvalho Júnior, apresentam uma sensibilidade comum perante o *outro* quer se trate do negro do Brasil e Demerara, do índio do Brasil, do emigrante clandestino e do escravo branco, do emigrante e das vítimas de conflitos e preconceitos raciais.

A experiência de vida destes dramaturgos, a sua formação pessoal, a sua actividade profissional e a vontade de alterar a concepção e a atitude tradicionais perante o *outro*, unem-nos na escolha da forma e na finalidade da escrita. As obras de alguns destes dramaturgos, tal como afirmam alguns críticos literários, embora não evidenciem elevada qualidade literária, possuem, contudo, elevado interesse sócio-cultural, justamente por se apresentarem como obras de intervenção social e de reflexão sobre a alteridade, algo que, no século XIX, ainda não se tinha feito sem pudor e com tanta vivacidade.

Este conjunto de dramaturgos demonstra preocupações pelo *outro* na prática teatral semelhante às que se encontram teorizadas de forma sistemática em pensadores eruditos como Emmanuel Lévinas, Tzevetan Todorov e Mikhail Bakhtin. Também estes pensadores, dada a sua história de vida pessoal, reflectem acerca do *outro*. As convergências entre estes

pensadores e os dramaturgos podem ser encontradas a partir da leitura e análise das suas obras. Entre as personagens dos textos dramáticos, o espaço e o tempo em que se movimentam, encontram-se retratos de desigualdades sociais provocadas pelo exercício e abuso de poder de uns sobre os outros.

Os dramaturgos pretendem, assim, retratar os humilhados, subjugados, escravizados e sofrendores devido à emigração, mostrando-os à sociedade, já que o teatro possui, na época, palco da missão de informar, educar, moralizar e tratar as feridas sociais, ou melhor, os ‘aleijões sociais’, para citar o título de um texto dramático de Francisco Gomes Amorim.

A problemática das relações entre ‘teatro’, ‘emigração’ e ‘alteridade’ surgiu a partir da investigação realizada no Arquivo Regional da Madeira acerca da actuação dos aliciadores à emigração clandestina na Madeira do século XIX, pela admiração e interesse pelo teatro da época, sobretudo o drama de actualidade e a sua função social, tendo sempre presente o *outro*, o negro, o índio, o mestiço, o escravo branco, a aspereza e a dureza das suas vidas, ou melhor, da sua sobrevivência.

A leitura dos textos dramáticos vai ao encontro da pesquisa efectuada no Arquivo Regional da Madeira, uma vez que se encontra, nos aliciadores reais, um modo de actuação semelhante aos retratos dos aliciadores feitos pelos dramaturgos. A partir do interesse pelos aliciadores, surge o interesse pela emigração clandestina, pela escravatura branca, numa altura em que se tinha começado a pôr termo à escravatura negra, também esta problema.

O interesse pela alteridade é uma constante neste trabalho. Dada a organização política e social da época, conjecturou-se se haveria alguma forma de alteridade na emigração ou, então, se poderiam, eventualmente, encontrar-se alguns laivos, situações de ‘promoção’, mas nunca uma forma de alteridade plena.

Estabeleceu-se, assim, como finalidade reflectir acerca do fenómeno emigratório do século XIX em Portugal e analisar a alteridade dela decorrente através do teatro. Por isso, estruturou-se o trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentam-se alguns elementos relevantes acerca da emigração para o Brasil e para Demerara. Para este efeito, recorreu-se a fontes da época, mas, também, a fontes actuais. As fontes da época servem, essencialmente, para fornecer informações específicas sobre o que se escreveu na época e sobre a visão que se tinha do fenómeno emigratório. Documentos como *O Primeiro Inquérito Parlamentar à Emigração* em 1873, o *Boletim Oficial do Distrito Administrativo do Funchal*, jornais e revistas como *A América* e a *Revista Universal Lisbonense* revestem-

se de elevada importância como fonte de informação. Também as cartas dos correspondentes emigrados e os artigos acerca da emigração de José da Silva Mendes Leal, João de Andrade Corvo, jornalistas e dramaturgos, José Frederico Laranjo, Eça de Queiroz, António Feliciano de Castilho, João de Nobrega Soares, em Portugal, e Ferdinand Denis e Darcy Ribeiro, no estrangeiro, apresentam-se igualmente fundamentais. As fontes da actualidade como Joel Serrão, José Mattoso, Pinho Neno e Costa Carvalho, entre outros autores portugueses, bem como Pedro Calmon, no Brasil, constituem fontes de informação preciosa, já que possuem uma visão abrangente acerca do assunto.

O segundo capítulo possibilita encontrar a ficcionalização da História e da realidade, o teatro, percorrendo o caminho da vida ao palco. O teatro romântico contribui para o conhecimento da vida e da sociedade. Alguns dramaturgos de renome e outros de inferior nomeada são também jornalistas, políticos, viajantes, tendo adquirido uma certa sensibilidade para os problemas da emigração e do *outro*. O teatro apresenta-se, na sua dimensão histórica, como fonte de informação e conhecimento do *outro*, de ‘promoção’ ou privação da sua alteridade e, na sua dimensão estética, como uma forma de ‘catarse’, entendida no sentido aristoteliano.

No terceiro capítulo, é apresentada uma análise e uma reflexão de situações específicas de alteridade das personagens dos textos dramáticos lidas através de conceitos fundamentais das teorizações de pensadores como Bakhtin, Lévinas e Todorov. Este trabalho tem sempre presentes situações reais extraídas das notícias que circulam na época, de modo a estabelecer-se uma leitura paralela entre a História e o teatro.

Para facilitar a compreensão ao leitor, foram elaborados vários documentos apresentados como anexos. O Anexo I, elaborado a partir de obras de João de Nobrega Soares e Adelino das Neves Mello, visa fornecer uma panorâmica das várias ‘raças humanas’ existentes em Demerara, em meados do século XIX, nomeadamente acerca das características gerais de cada uma delas, das aptidões para o trabalho e dos usos e costumes. O Anexo II apresenta os textos dramáticos tratados, os dramaturgos, e, simultaneamente, a época retratada em cada texto, os temas a partir dos quais se reflecte acerca da alteridade, bem como os textos onde pode ser encontrada cada temática. O Anexo III contém a síntese da investigação realizada no Arquivo Regional da Madeira acerca dos aliciadores madeirenses do século XIX e, fundamentalmente, o seu modo de actuação. O objectivo

deste quadro é mostrar que a actuação dos aliciadores dos textos dramáticos é um retrato da actuação dos aliciadores reais.

I CAPÍTULO – CENÁRIOS DE EMIGRAÇÃO PORTUGUESA NO SÉCULO XIX.

1.1. A EMIGRAÇÃO COMO CARACTERÍSTICA DO POVO PORTUGUÊS

A emigração portuguesa é um fenómeno de raízes multisseculares. A tendência emigratória do povo português começa com os primórdios da nacionalidade. Fernando de Bulhões, mundialmente conhecido como Santo António de Lisboa nasceu em Lisboa a 15 de Agosto de 1195 e morreu em Pádua a 13 de Junho de 1231. Pedro Hispano nasceu em Lisboa no início do século XIII e faleceu em Roma, em Maio de 1277, quando ocupava a cadeira de S. Pedro como João XXI.

Ao pequeno espaço físico do país juntam-se factores de ordem económica, social, religiosa, política e militar. Também o espírito missionário, aventureiro do português e a atracção pelo desconhecido são uma constante. A partir do povoamento da Madeira e Açores e, posteriormente, com os Descobrimientos, a emigração adquire contornos específicos. A compreensão da estrutura económico-social de Portugal, metrópole, ilhas e colónias, passa pela compreensão do processo emigratório e colonizador dos portugueses. Para Joel Serrão (1918 - 2008), não é fácil separar a fronteira entre emigrante e colonizador. De modo a facilitar a compreensão de um e de outro conceito, afirma que «(...) de um ponto de vista estritamente lógico, emigrante é um género do qual colonizador é espécie (...)»¹ Colono está, na sua concepção, relacionado com a saída de um país sob orientação do Estado e emigrante com a saída do país por motivos pessoais.

Os movimentos emigratórios variam de acordo com o espaço e o tempo e com as condições de vida das várias classes sociais. O crescimento lento da estrutura agrária nem sempre satisfaz as necessidades de progresso e o desenvolvimento da economia industrial e da rede de transportes provoca movimentos nas populações do campo para a cidade e de Portugal para a Europa, América e outras terras longínquas, dependendo das épocas. Em geral, a ambição pela riqueza rápida, a esperança de um sol doirado, impele as populações a partir.

Apesar de apresentar características multisseculares, o fenómeno emigratório português, torna-se, em algumas épocas, um fenómeno de grande apreensão para as

autoridades. As consequências económicas para o país são várias e o prejuízo que por vezes representa para cada indivíduo é mais nefasto ainda. A emigração passa por várias fases de acordo com as épocas, para os emigrantes, para o país de destino e para Portugal. No século XIX, em particular, o fenómeno não reúne consenso entre a comunidade intelectual. Há quem o defenda e também quem exerça acérrima luta contra este, tendo assumido, ainda, vários contornos na imprensa, na Literatura e no teatro. Impulsionado por causas de várias ordens, apontam-se, no entanto, como culpados os governantes, os emigrantes, os aliciadores.

José Frederico Laranjo (1846-1910) considera o problema da emigração, enquanto parte integrante da ciência social, um problema complexo. A palavra emigração pode ser aplicada a três fenómenos: o primeiro está relacionado com o abandono de um país pela totalidade ou grande massa do povo para outro, algo que denomina de invasão; o segundo está relacionado com a deslocação mais ou menos lenta de um país para outro, com a intenção de aí se estabelecer pacificamente, por um certo tempo ou para sempre; o terceiro está relacionado com as movimentações no interior dos países. O fenómeno de maior apreensão é o segundo, embora considere os outros relacionados com este. Para este autor, o problema da emigração não é abstracto. Está relacionado com a população, com as suas condições físicas, com a organização religiosa, política e económica.²

Para Pinho Neno, o desejo de fazer fortuna rápida encontra-se disperso por todo o país, desde o

(...) verdejante Minho ao calmoso Algarve, das úberes pradarias do litoral, às áridas e penhascosas regiões raianas, do vulcânico arquipélago dos Açores à florida e mimosa Madeira de cidades, vilas, aldeias ou meros lugarejos (...) partiram comerciantes e trabalhadores, artífices e operários, pescadores e camponeses, intelectuais e artistas (...).³

Para este historiador, a coragem de partir contraria a coragem de ficar. Para uns, a emigração é o encontro com a tão desejada fortuna. Para outros, o encontro com a inesperada morte. Apesar de tudo, emigrar para o «homem português é cumprir a sua vocação universalista e ecuménica.»⁴

Na revista *A América*, Mendes Leal (1820-1886) considera que as

(...) grandes emigrações são verdadeiramente uma lei providencial. Consultando-se os annaes de todos os povos observam-se as peregrinações dos primeiros homens (...). Á medida que as populações se vão formando umas impellem as outras, dilatando a occupação como as ondas que na enchente se alongam pelas praias.⁵

A causa mais amplamente apontada é a ‘penúria’, que possui origens diversas como a esterilidade da terra, os rigores do clima, a insuficiência dos capitais, os erros de

administração, vícios na legislação, entre outros, como, por exemplo, a ambição de riqueza.⁶

Para este escritor e jornalista, a emigração

não é nem achaque funesto, nem acidente remediável. E a lei humana de todas as épocas. É uma necessidade e uma providencia. Não há pois meio de tolhel-a sem violar a liberdade na sua primeira e fundamental manifestação. O que importa é esclarecê-la, vigiá-la e protegê-la (...).⁷

Para muitos autores, a emigração, é um sinal de miséria das populações, da improvisação dos governos e a causa da decadência das nações, enquanto, para outros, significa expansão e riqueza. A Inglaterra, por exemplo, é um dos países do qual mais pessoas emigram, formando e povoando colónias dependentes da metrópole, aumentando-lhe os recursos, para onde levam ideias, usos e costumes, alargando o seu comércio e tornando-a próspera.

Para Mendes Leal, nenhuma terra tem o direito de ‘agrilhoar’ a si os que não pode nutrir nem proteger, sem que os condene à penúria e à miséria, já que o «excesso de população, que promove as emigrações, revela unicamente energia de vida. (...) é actividade, e a actividade é o verdadeiro e perpetuo manancial de toda a riqueza.»⁸ Do ponto de vista económico, esta é a sua perspectiva acerca da emigração: exportação de trabalho e inteligência, deslocação de forças de um país para outro que, ao encontrar terreno favorável, contribua para o crescimento e para a riqueza comum. Do ponto de vista político, deve contribuir para a divulgação das ideias e costumes, língua e religião. Do ponto de vista etnográfico, é um povo que nasce e renasce.

Cada pessoa pode ter a sua própria convicção acerca da utilidade ou prejuízo da emigração, mas Mendes Leal considera-a um facto que não pode deixar de existir, já que «(...) ainda em nenhum paiz houve lei preventiva ou repressiva que a podesse extinguir ou estorvar. Existindo, será sempre de algum proveito vigial-a e cuidar nella, estudal-a e acompanhal-a nas suas origens e nos seus effeitos.»⁹ Emigrar é um direito consignado nos códigos e estes «não fizeram mais do que reconhecer a consequencia inevitavel de uma necessidade.»¹⁰

O autor categoriza a emigração portuguesa em mercantil, agrícola e marítima¹¹ e distingue-a em forçada e voluntária.¹² Quanto às categorias, a primeira destina-se ao comércio, para o qual são recrutados emigrantes das famílias das cidades ou filhos segundos de lavradores remediados, com o objectivo de fazer fortuna. A segunda categoria abrange as famílias desfavorecidas, sem património. Os indivíduos desta categoria, como vivem na sua maioria da agricultura, ficam, frequentemente, necessitados pelos desastres naturais, sendo,

posteriormente, aliciados com facilidade pelos empregadores. A terceira categoria abrange os habitantes das zonas litorais. Motiva-os a repugnância ao serviço militar e a atracção para as marinhas estrangeiras.

Quanto à emigração forçada, subdivide-a em acidental e legal, sendo a primeira resultado de calamidades como a peste, a fome e a guerra, e a segunda é imposta, assumindo a forma de pena, expulsão, degredo, transferência, deportação, sendo menos fecunda. Na emigração voluntária, verificavam-se duas modalidades: a assalariada e a independente. A assalariada efectua-se sob contrato, prestando-se facilmente a abusos, pelo que é menos produtiva. A independente é isenta de qualquer restrição, pelo que é a mais frutífera. Esta visa o comércio de produtos mais raros, de maior valor e de menor concorrência. É feita, essencialmente, por convite e procura ser uma resposta à incerteza da economia da terra natal, uma fuga ao serviço militar e aos ónus pessoais.

Alexandre Herculano (1810-1877), que estudou as relações entre o trabalho rural e a emigração e as suas implicações económicas, defende aqueles que se aventuram a partir do país em busca de uma vida melhor. Considera o fenómeno emigratório «uma constante estrutural da realidade da sociedade portuguesa, pelo que não se podia explicar em termos de uma psicologia individual ou de casos específicos.»¹³ Na sua opinião, a «miséria de um ou de outro indivíduo pode derivar da culpa própria; a que expulsa uma parte notável da população de um país, onde esta, considerada colectivamente, está longe de superabundar é sempre resultante de um defeito ou de uma perturbação nos órgãos da sociedade.»¹⁴

Oliveira Martins (1845-1894) defende que, perante o excesso demográfico de algumas regiões do país e a falta de trabalho, a principal indústria de Portugal seja a ‘cria de gado humano’. Na qualidade de economista, refere que a emigração é uma fatalidade necessária, considerando-a como um sintoma da existência de vícios no governo e na organização do país, no norte do qual, as terras de cultivo não chegam para todos e a indústria não absorve os trabalhadores excedentários. Também os capitais são insuficientes e os juros altos, à excepção do distrito do Porto, com repercussões na agricultura e na indústria nascente. Para este historiador, «a miséria da vida em Portugal e a ânsia de trabalhadores no Brasil, colaborando, vieram determinar a exportação das levas de trabalhadores que saem agora dos Açores, Madeira, do Minho, do Douro, da Beira, assolados pela crise de cá e instigados pelas ofertas de lá»¹⁵

Júlio Duval (1813-1870), conhecido autor da *História da Emigração no século XIX*, redactor do jornal francês *Économiste*, elaborou um relatório onde se encontram resumidas observações claras e instrutivas acerca da emigração em geral. O documento apresenta «as elevadas conclusões, extrahidas dos mais positivos (...) dados pela verdadeira philosophia, que não se deshonra de a confundirem com a poesia.»¹⁶ Para este economista francês e também para Mendes Leal, há países que dispersam pelo mundo, por todo o século XIX, milhões de emigrantes, e as consequências são positivas, uma vez que estes fundam e povoam colónias independentes da metrópole, espalham os costumes, os usos e as necessidades da terra nativa, dilatam-lhe o comércio e aumentam-lhe os lucros.¹⁷

Eça de Queiroz (1845-1900), no seu relatório sobre emigração, apresentado ao ministro e secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros, João de Andrade Corvo (1824-1890), em 1874, intitulado *A Emigração como Força Civilizadora*, critica vivamente a forma como muitos colonos são tratados em diversos países. Considera, no entanto, a emigração livre um bem, uma alternativa à colonização, já que dá «ao homem civilizado uma posse mais completa do globo (...)», provocando «uma difusão pacífica dos costumes da mãe pátria, da sua língua, da sua literatura, das suas artes (...)»¹⁸ Outro aspecto positivo da emigração é a fusão das raças, a criação de novos tipos de humanidade e de novos temperamentos.¹⁹ Entende, tal como Mendes Leal, que as causas da emigração são universais e que estão relacionadas com a miséria e a pobreza. Contudo, estas apenas podem ser superadas no interior dos países «com reformas sociais, aperfeiçoamento dos sistemas agrícolas, introdução de novas indústrias, derramamento da instrução profissional, firme organização de instituições de previdência, desenvolvimento de associação, fortes hábitos de economia e de ordem.»²⁰

Rodrigues de Freitas (1840-1890), na qualidade de economista, defende que Portugal reúne condições para ocupar uma posição brilhante na Europa, devendo, para tal, aproveitar os recursos e a riqueza da nação. Defende também que o povo deve ser laborioso, aproveitar as qualidades do solo e do clima e, num ambiente social e político de paz e liberdade, explorar as riquezas naturais para um rápido desenvolvimento da população. A boa organização do ensino público, a construção de mais escolas, o desenvolvimento das estradas conduz, assim, ao desenvolvimento da indústria e ao equilíbrio financeiro.²¹

Já Ribeiro Sá (1822 – 1865) faz a apologia da fixação à terra da qual devem nascer as riquezas de um país. Para o redactor da *Revista Universal Lisbonense*,

(...) muitos artifícios e seducções se empregam para promover o tráfico quasi legal de escravos brancos; mas não são estas as causas únicas de tamanha desgraça. A causa principal está em que o estudo e o desenvolvimento dos nossos interesses agrícolas, industriaes e commerciaes, teem constantemente sido sacrificados ao que se chama politica do dia, e que vae sendo em Portugal politica de annos, e quem sabe se de meio século.²²

Dá conta o autor que são promovidas acções para dissuadir o tráfico nos locais que mais vítimas fornecem à emigração e que mais ‘ferem’ os interesses económicos do país, nomeadamente nas ilhas e no Porto. A questão do tráfico deve ser tratada, mas o mais urgente é fazer o estudo do desenvolvimento dos interesses agrícolas, industriais e comerciais do país.

A povoação não está bem distribuída e não há variedade agrícola, porque, quando as nações se acomodam, não modificam os seus comportamentos e não inovam, entregam-se à preguiça. Neste contexto, a pobreza e a miséria são inevitáveis. No Rio de Janeiro, as estatísticas publicadas dos emigrados com passaporte são elucidativas da perda de força de trabalho em Portugal durante o segundo quartel da centúria de oitocentos. Mais de cinquenta mil homens e mulheres, principalmente homens, são «tirados em 24 anos ao trabalho nacional e o seu consumo.»²³ Por todas estas razões, Ribeiro Sá, considera Portugal um «nobre enjeitado da civilização moderna, que dorme o sono da indolência sobre o escudo glorioso, em que vai apagando os altos feitos dos seus maiores.»²⁴

António Feliciano de Castilho (1800 – 1875) e M. Ferdinand Denis (1798 – 1890) partilham a mesma opinião do que Ribeiro Sá acerca daqueles que aconselham a emigração de Portugal, uma vez que a sua população é diminuta. Então, com que fundamentos

(...) aconselhar a emigração de uma terra, que apenas conta com a terça parte da população que lhe convém? Como pois acenar ao povo rude e mesmo ao ilustrado com uma riqueza imaginaria ou duvidosa num paiz estranho e inhospito, quando se deixam perder as riquezas que temos em casa?²⁵

João de Nobrega Soares (1831-1890), escritor madeirense, escreve e dirige a amigos uma série de cartas, posteriormente publicadas, aquando da viagem que efectua pela América. A sua intenção, ao escrever estas cartas não é fazer uma descrição metódica do que viu, mas provar aos amigos que não os esquecerá e «esboçar-lhes, ainda que toscamente, estes países para onde tanto patricio nosso tem emigrado.»²⁶ No início da primeira carta, refere que o «amigo a quem dirigimos cartas impressas é sempre mais do que um amigo. É algumas vezes o confidente de **tragédia**²⁷ (...)»²⁸, sublinhando a ideia de que, muitas vezes, a emigração é o caminho mais doloroso pelo qual se pode optar.

Regressado do Brasil, Francisco Gomes Amorim (1827-1891) empreende uma viagem por Portugal que relata em vinte e um folhetins intitulados «Três dias de Jornada», publicados no *Diário de Notícias* de Lisboa em 1873. No folhetim número cinco, caracteriza o país como «monótono, triste e solitário, que se assemelha mais a um deserto da África ou da América do que a um pedaço da Europa.»²⁹ Três partes dos terrenos estão por cultivar, nem gado se vê a pastar. Para este escritor, poderiam fazer-se riquíssimas sementeiras se as pessoas que podiam enriquecer o país e enriquecer-se a si próprias não abandonassem a nação levadas por um desvario, muitas vezes fatal, na procura de riquezas nunca encontradas fora da sua terra, lamentando o facto de começarem a aparecer, em Portugal, regiões agrícolas abandonadas e desprezadas.

As estatísticas são esclarecedoras acerca dos números dos que saem do país. Os governos devem estudar seriamente o fenómeno da emigração e encontrar soluções alternativas e também de controlo. É preciso fazer

(...) sentir aos povos a conveniência de se consagrarem à agricultura da sua terra, e demonstrando-lhes sem necessidade de exageração, quanto mais suave e lucrativo é consagrar as forças ao próprio campo do que ao alheio, (...) em climas de onde raros voltam ricos, e raríssimos com saúde, e onde por cada mil morrem novecentos e noventa, sem adquirir sequer os poucos meios que lhes permitam pagar a passagem para virem morrer na pátria.³⁰

Segundo Alexandre Herculano, na primeira metade do século XIX, emigra-se principalmente para o Brasil e, em meados do mesmo, para os Estados Unidos da América e para a América Central. Demerara está entre os locais de maior atracção das gentes das ilhas dos Açores e Madeira.

1.1.1. BRASIL



No século XIX, a emigração do norte do continente e ilha da Madeira é provocada por factores de vária ordem. Os estudiosos daquela época, como José Frederico Laranjo (1846-1910), M. Ferdinand Denis (1798 -1890) e vários jornalistas de renome, como Mendes Leal (1820-1886), António Serpa (1825 – 1900) ou Rodrigues de Freitas (1840-1896), possuem várias explicações para o fenómeno.

As condições económico-sociais e o desejo de arranjar fortuna rápida no Brasil são, segundo José Frederico Laranjo, as causas que maior influência exercem sobre a emigração. Para este Professor de Direito, «(...) a emigração pode ter muitas causas (...). Entre nós a perspectiva de se alcançar fortuna no Brasil é uma das causas mais poderosas da emigração.»³¹

Portugal tem, desde a descoberta do novo território, vários interesses no Brasil. Segundo Nogueira Soares, os «mais valiosos interesses que ligam Portugal ao Brasil, são os interesses comerciais.»³² É um país que causa grande cobiça pela grande variedade de climas, pela configuração do terreno, pela extensão e riqueza natural do solo: metais, pedras preciosas, cereais, café, cacau, canela, baunilha, cravo, anil, goma elástica, florestas, mar e os valiosos portos.

Alexandre Herculano, num artigo denominado «A emigração para o Brasil» refere que, desde cedo, os números relacionados com a emigração portuguesa são espantosos e que, de acordo com os números conhecidos, ‘emigração portuguesa’ é, praticamente, sinónimo de ‘emigração para o Brasil’.

Efectivamente, a emigração para o Brasil é distinta da efectuada para outros países sul-americanos, sendo aquele considerado o destino mais procurado pelos portugueses, ainda que, muitas vezes, a desilusão chegue ainda antes a concretização do intento. A corrente demográfica iniciada com a descoberta mantém-se com a independência. Contudo, o fim da colonização e a independência mudam as condições institucionais. A emigração adquire, então, novos contornos, já que os colonos se tornam emigrantes.

Semanticamente, a palavra ‘colono’ contém um sentido de acção e de dominação, enquanto a palavra ‘emigrante’ denota individualismo, desprotecção e fragilidade. Portugal tinha colonizado o Brasil, constituindo uma sociedade e uma cultura marcada pela desigualdade e pela inferiorização do negro e do mulato. A deslocação da família real para o Brasil, em 1808, conduz para a colónia uma vaga de aristocratas e políticos, cuja acção é determinante na construção de uma economia própria, de auto-administração, atenuando conflitos e violência, abrindo o caminho da independência. O ‘Dia do Fico’ e o ‘Grito do Ipiranga’³³ marcaram, simbolicamente, a emancipação do Brasil de cerca de três séculos de colonização. Em 1824, foi criada «A Primeira Constituição Brasileira», a «Constituição Política do Império do Brasil».

Por ocasião da sua independência, o Brasil, possui uma economia própria, alicerçada num núcleo significativo de fazendeiros, que lhe possibilita a entrada no comércio mundial. É neste contexto de desenvolvimento mercantil que a independência acontece. Segundo Darcy Ribeiro (1922 – 1997),

(...) essa massa de mulatos e caboclos, luzitanizados pela língua portuguesa, pela visão do mundo, foram plasmando a etnia brasileira e promovendo, simultaneamente, sua integração na forma de um Estado-Nação. Estava já maduro quando recebe grandes contingentes de imigrantes europeus e japoneses, o que possibilitou ir assimilando todos eles na condição de brasileiros genéricos.³⁴

Declarada a independência, a emigração decorre em maior escala, à semelhança dos moldes anteriores, ligada ao comércio e aos ofícios já existentes, conduzida por familiares, parentes, vizinhos e através de correspondência comercial. Paralelamente, um novo tipo de emigração começa a eclodir, estimulada por agentes do governo brasileiro e ligada aos interesses dos grandes proprietários, como resposta à abolição da escravatura. Procuram atrair massas rurais para as grandes plantações e para outras tarefas, anteriormente realizadas pelos escravos e também pessoas com formação escolar para o comércio e outros serviços. O desenvolvimento rápido da navegação favorece as migrações, tendo sido realizados contratos entre o Brasil e Portugal.

Assiste-se, nesta época, a uma duplicidade na situação vivida pelos portugueses, já que o estatuto do emigrante à chegada ao Brasil se sobrepõe à do emigrante à partida de Portugal. Na época da colonização, os portugueses procuram utilizar a mão-de-obra dos Índios nas lavouras, fazendo-os seus escravos. Contudo, perante a sua inaptidão para certos trabalhos, nomeadamente o do fabrico do açúcar, actividade económica dominante da fase inicial da colónia, estes são substituídos por negros de África. A liberdade do indígena tinha sido uma das reivindicações da obra da Companhia de Jesus no Brasil. Apesar da intervenção dos abolicionistas, grupo formado por religiosos, literatos, políticos e pessoas do povo, a prática escravagista durou cerca de trezentos anos.

A abolição da escravatura é um processo lento no Brasil. As transformações políticas, económicas e sociais decorrem da transformação do cativo. O movimento que vai do combate, restrição, até à supressão, abre as portas do Brasil à civilização, tendo como consequências a ‘decadência do latifúndio agrícola’, a ‘correção dos costumes domésticos’, o ‘trabalho livre’, a ‘imigração europeia’ e o exercício de profissões liberais pela classe proprietária.³⁵

Os grandes proprietários e o governo brasileiro, ao sentirem a perda da força do trabalho braçal, passam a fazer contratos de locação de serviços com os europeus, atraindo-os para as grandes plantações ou obras públicas. Estes contratos prendem o colono ao locador devido a uma cláusula contratual que o endivida. Os trabalhadores nem são escravos, nem assalariados, mas um novo tipo de força de trabalho com vida controlada e sem autonomia financeira. Nasce, assim, a chamada ‘escravatura branca’ que se encontra retratada na obra dramática, na qual são representados os dramas da maior parte dos que partem sem recomendação.

Os jovens compõem o grosso da emigração. A média de idades para emigrar situa-se entre os treze e os catorze anos. Das cidades, emigram rapazes letrados, preparados para o exercício do comércio. Dos meios rurais, emigram os mais fortes e activos, o grosso da actividade braçal, com destino às plantações e outras tarefas árduas.

O comércio está quase todo nas mãos dos portugueses. O Rio de Janeiro e o seu comércio estão, em geral, bem conotados na imprensa através de crónicas, e a rapidez da informação conduz a decisões rápidas no processo emigratório dos portugueses.

Tradicionalmente, negociar é tarefa de forasteiro ou de pessoa de condição inferior, dado que apenas a terra honra, dignifica, enobrece e torna poderosos os grandes senhores que, com os seus escravos, se dedicam à exploração agrícola. Os escravos transformam as terras inférteis em férteis, cuidam das plantações, dos engenhos e das mais variadas subserviências. É neste clima que o emigrante português, dedicado ao comércio, prospera no Brasil, enquanto em Portugal, segundo Pedro Calmon, se cria «a figura irradiante do ‘brasileiro’, ou seja, o rude emigrado que voltou rico da América.»³⁶

Regressar não é comum. O comerciante português, sem se aperceber das grandes mudanças políticas e sociais do Brasil desde a independência, radica-se na terra. Ligado pela língua, pela história da colonização, pelo clima e pelo povo, é socialmente assimilado. A história regista que, a seguir ao mineiro, o

(...) brasileiro é uma das referências obrigatórias da sociedade portuguesa do século XIX. Ridicularizado por uns, exemplo de sucesso material em terras da América do Sul para outros, esta personagem atraiu a atenção, irónica ou benevolente, dos seus contemporâneos. A caricatura, extraída do jornal humorístico *O Sorvete* (...) exemplifica bem a apreciação pouco favorável que o brasileiro merecia (...): balofo e atarracado de corpo, pouco dado aos trabalhos de reflexão intelectual dotado de duvidoso gosto (até mesmo na indumentária), sempre disposto a exhibir os sinais exteriores de riqueza (grossos anéis nos dedos, longas cadeias de ouro a unir as duas abas do colete, charuto aceso na boca), ele era visto como uma espécie exótica.³⁷

Para Mendes Leal, nem todos os portugueses vêm no Brasil fonte de fortuna. Também se interessam pela cultura e pelas letras. Os mais abastados, segundo o autor, dedicam-se ao ócio e aperfeiçoam o espírito. Atesta este facto,

(...) o crescido número de *Gabinetes de Leitura*, que sucessivamente se tem diffundido por todas as províncias do império (...), não unicamente arquivos mudos, mas arenas de úteis certames (...). Muitos d'esses moços, que a vocação impelle e a applicação amadurece, incitados do mais natural sentimento voltarão algum dia à pátria.³⁸

A experiência do 'brasileiro' exerce forte influência na sua terra de origem. Enriquecido no comércio, e nunca na meação da exploração agrícola, é um enorme incentivo para que outros saiam do país. Regressam com fortuna, constroem os seus 'chalés', com os quais procuram ostentar imagens de homens ricos. No norte do continente português, as suas casas sobressaem entre todas as outras. Em termos de arquitectura, distinguem-se por serem grandes, vistosas, de muitas e amplas janelas, geralmente com clarabóias no interior e uma palmeira no jardim. Com alguma facilidade compram conventos, oferecem avultados donativos para a construção e obras da igreja da sua terra, subsídios para outras benfeitorias, ajudam os familiares, contribuindo para a ampliação da economia local. Podem não regressar cultos, científica e literariamente, mas regressam com horizontes largos, conhecedores de outros mundos.

Camilo Castelo Branco (1825 – 1890), escreve, ironicamente, acerca da grande fecundidade dos casais minhotos para gerar rapazes para emigrarem, como outrora os lavradores abastados pensaram em fazer frades beneditinos. O 'brasileiro' é retratado por este escritor de forma negativa em algumas das suas obras, sendo apelidado de novo riquíssimo, analfabeto, estúpido, detentor de mau gosto, bruto, imoral, cobiçoso. Apesar de ter convivido com D. Pedro II, de quem foi admirador, elege o 'brasileiro' como uma das personagens favoritas da sua obra literária. Eça de Queiroz desvaloriza os argumentos de Camilo, porque, na sua opinião, quem critica assim o 'brasileiro' está a criticar-se a si próprio, já que o 'brasileiro' é português.

A emigração, além de ser uma forma de resolver problemas de ordem económica e social, transforma-se também, na época, em hábito ou norma e numa alternativa ao serviço militar obrigatório. Leite Monteiro, Administrador do Concelho do Funchal, faz saber, no «Boletim Oficial», que

(...) tendo ficado sorteados no recrutamento de 1861, e não tendo sido encontrados neste Concelho, não obstante as diligências empregadas para tal fim, os mancebos moradores que foram nas diversas freguesias de que ele se compõe (...). E tendo procedido à

inquirição de testemunhas, a fim de saber se existiam ou não, nos sítios onde se achavam recenseados, vim no conhecimento de que estão ausentes fora da Ilha em parte incerta; pelo que são citados todos os referidos mancebos, para no prazo de noventa dias compareçam perante a Câmara Municipal e a Administração do Concelho do Funchal (...) ³⁹.

O governo português e o brasileiro dão protecção e fazem concessões favoráveis ao desenvolvimento da navegação entre os dois países. ⁴⁰ Os principais portos utilizados pela emigração portuguesa são os das cidades de Lisboa, no rio Tejo, e do Porto, no rio Douro. Até meados do século XIX, a navegação faz-se em barcos à vela, sendo uma viagem demorada, de cerca de dois meses, até que aparecem os barcos a vapor. Nos mais sofisticados, a viagem demora cerca de vinte e cinco dias com escala e quinze dias sem escala. O desenvolvimento comercial depende do desenvolvimento da navegação e a viagem deve ser rápida para que possam ser transaccionadas determinadas mercadorias sem se degradarem. Há também que fazer concorrência aos barcos ingleses que fazem escala nos portos portugueses e andam ‘atulhados de passageiros’.

A galera ‘Amor da Pátria’, no início do século XIX, demora noventa e cinco dias para chegar ao Brasil e o paquete ‘Astúrias’ atravessa o Atlântico em dez dias, no início do século XX. Quem tem a oportunidade de viajar nos dois tipos de embarcações, com algumas décadas de diferença, pode avaliar as condições de viagem oferecidas pelos dois tipos de navio. As condições de viagem dos veleiros, sobrelotados e sem higiene, são desgastantes, mas estas apenas se tornam visivelmente negativas quando os primeiros vapores começam a fazer as mesmas viagens e se faz a comparação.

A Grã-Bretanha, aliada de Portugal, com interesse crescente no Brasil, é a primeira potência europeia a estabelecer com frequência e êxito, a partir de 1851, carreiras a vapor para a América do Sul. Nas suas viagens, os marinheiros ingleses fazem escala nos portos portugueses, onde têm agentes e intermediários de cargas e passageiros. Os vapores, em geral, possuem três classes de viagem, sendo a terceira reservada aos emigrantes, ocupando os porões que são espaços diminutos, abafados, pouco iluminados, sem condições de higiene e sobrelotados. Na Madeira, os navios ingleses anunciam os seus serviços na imprensa regional, fazendo concorrência às companhias portuguesas. Dos anúncios constam, geralmente, o preço, a qualidade dos serviços, a dormida, a alimentação, e são divulgadas as pessoas conhecidas que viajam no navio como voto de confiança para os outros passageiros.

Não se sabe ao certo o número de portugueses que emigram para o Brasil no século XIX. O «Primeiro Inquérito Parlamentar» sobre a emigração apenas apresenta os números

dos que partem de acordo com a lei⁴¹. A emigração clandestina não está contabilizada. A maioria dos emigrantes desconhece que as condições de trabalho estão alteradas desde a abolição da escravatura. A emigração europeia representa um tipo original de trabalho e de corrente povoadora, sendo o europeu solicitado a substituir o escravo que, lentamente, se está a extinguir. As rudes fainas agrícolas estão, agora, reservadas para si, em condições reais de prestação de serviço muito semelhantes às dos anteriores escravos. O transporte é pago pelos grandes senhores, donos das plantações ou fazendeiros e descontado, posteriormente, nos ordenados dos trabalhadores.

Os emigrantes que se dedicam ao comércio são, em parte, mal vistos pela sociedade brasileira devido à sua hegemonia. A *Revista Universal Lisbonense* publica uma sequência de artigos controversos contra os portugueses, lançados pela comunicação social brasileira, nomeadamente *O Argos Maranhense*, *O Progresso* e *O Estandarte*. Por um lado, *O Argos Maranhense* caracteriza os portugueses residentes no Brasil como trabalhadores; por outro, apelida-os de ‘fezes’, ‘refugo’, ‘ignorantes’, ‘cobiçosos’, ‘arrogantes’ para os nativos, acusando-os de serem opositores às ideias de progresso e liberdade, enriquecendo rapidamente sob a égide da imoralidade e da má fé, sendo, então, o mais ínfimo que há no povo português. Mais protegidos no comércio, são uma espécie de ‘hóspedes’ que chegam ‘desvalidos’ do seu país e se fazem senhores, pelo que «não admira que o nosso povo retribua odio por odio, maldição por maldição. (...) A emigração portuguesa, excepto a que se effectuou de 1808 a 1820, foi sempre o refugo, as fezes (...). Os nossos antepassados são os labregos portugueses, os caboclos e os pretos de África...».⁴²

O jornal *O Progresso*, mais moderado, aponta a causa principal do monopólio comercial português a protecção que estes davam aos seus ‘patrícios desvalidos’, cumprindo, assim, um dever sagrado e obedecendo aos impulsos do coração⁴³. O periódico *O Estandarte* defende que atacar os Portugueses é uma estratégia política para adular o povo, já que

(...) todos os que se põem à resta dos partidos brasileiros sabem que a melhor maneira de armar popularidade, é declamar contra os Portugueses, recordando a essas classes a antiga dominação portuguesa, persuadindo-lhes que querem de novo destruir a independência do país, e outras iguais baboseiras, que a população sempre acredita, toma por verdades incontestáveis.⁴⁴

Esta notícia critica os que atacam os portugueses, habitantes pacíficos, a quem foi montada uma «cabilda infame, indigna do nome português»⁴⁵. Contudo, trata-se de um grupo isolado, com jornal próprio, que já tinha esquecido o passado e, querendo dominar a província, insulta a população, semeando a discórdia e a intriga.

Portugal tinha lutado pela prosperidade do Brasil e também pela sua civilização. Mas, segundo Nogueira Soares,

(...) as vastas terras do Brasil foram descobertas e conquistadas por esta pequena nação, no desempenho da mais nobre e grandiosa missão (...). Cumpria-nos entregal-as cultivadas e civilizadas, tanto quanto fosse possível, áqueles a quem elas pertenciam de direito, aos seus filhos legítimos, aos que lá nasceram, e (...) dizer-lhes (...) «Podeis e deveis ser um povo livre, independente e feliz». (...) mas não fizemos tudo quanto podíamos e devíamos fazer. (...) Ninguém se admire dos erros commettidos nos tres séculos anteriores pelo governo da grande colónia portugueza, que hoje se chama imperio do Brazil.⁴⁶

Depois da independência, o espírito nacionalista paira por todo o império. A Corte continua maioritariamente portuguesa, mas o Brasil renuncia ao passado, combate o estrangeiro. Tinham sido três séculos de menoridade espiritual e de passividade económica. O nacionalismo tem o seu ponto áureo entre 1822 e 1831, tendo continuado, a partir daí, sob a forma de revolução emotiva, manifestando-se na Literatura e noutras criações de expressão estética, pedindo-se «ao génio nacional, às aspirações profundamente brasileiras, um sistema compatível com o nosso descontentamento (...)»⁴⁷.

Os estudantes das classes abastadas são atraídos pelas universidades alemãs e pelas academias francesas, deixando de ir estudar para Coimbra. A literatura francesa satisfaz os leitores mais eruditos, que desprezam a Literatura do reino, já que a cultura francesa passa a exercer forte influência no Brasil em termos de teatro, moda e conversação, a ponto de a «rua do Ouvidor [parecer] transplantada de França (...)»⁴⁸. O desenvolvimento agrícola tinha proporcionado a abundância, o hábito das viagens e mudado também os costumes tradicionais.

O Brasil, a seguir à independência, ao contrário daquilo que se diz em Portugal, defende-se dos estrangeiros, dificultando até a emigração de que tanto precisa. Essa defesa é resultante de preconceitos antigos, de xenofobia colonial. A ‘noite das garrafadas’, o ‘mataroto da Bahia’, o ‘ódio ao alienígena’, o ‘tumulto do rio Pardo’, a ‘rusga de Mato Grosso’, a ‘cabanagem no Pará’, com o morticínio dos portugueses, a ‘balaçada no Maranhão’, o ‘mata marinho’, com a agitação do Rio de Janeiro, são episódios sangrentos da mesma nevrose. Todos estes conflitos, despoletados pelo nativismo, possuem um sentido social. Os consumidores não conseguem dar resposta à alta dos preços e, por isso, não toleram a prosperidade do forasteiro, já que contrasta com a miséria urbana.⁴⁹

Não é de admirar esta situação, dado que as novas ideias de liberdade, criadas com a independência, geram movimentos revolucionários, localizados em pontos estratégicos. Quando a notícia que D. Pedro I abdicou se espalha, uma das medidas adoptadas pelos

nacionais é a expulsão dos antigos senhores, oriundos do reino de Portugal e por ele favorecidos, sendo uma das primeiras profissões visadas, a do caixeiro. A partir desta altura só têm ordem para desembarcar aqueles que se destinam aos campos. O maior desejo de então é a nacionalização do comércio, algo que não tinha sido conseguido ainda ao finalizar o século. A revolta contra o intruso só pára onde começam os interesses da ruralização e da classe aristocrata, senhora das plantações rendosas.

Nas cidades, há uma baixa densidade populacional e a burguesia tem preconceitos em relação à actividade mercantil. Ninguém abdica dos direitos adquiridos nem da tradição, razão pela qual os resultados dos conflitos não surtem os efeitos desejados. Os caixeiros, centralizados no seu trabalho, não se dispersam noutras actividades económicas, não abandonam os seus postos de trabalho. Unidos, criam uma estabilidade que gradualmente neutraliza os revoltosos até à pacificação definitiva no reinado de D. Pedro II.⁵⁰

A repulsa aos estrangeiros, nomeadamente aos portugueses, é uma batalha com várias frentes. A supressão dos sobrenomes e dos apelidos seculares portugueses é uma delas. Em seu lugar colocam-se nomes indígenas como Cangussus, Jês, Baitingas, Patativas e Mussurungas, e os «jornais políticos adoptam invocações análogas. O dos Andradas, que abriu oposição a D. Pedro I, chamou-se *Tamoio*. Depois, o jornal restaurador, *Caramaru*.»⁵¹

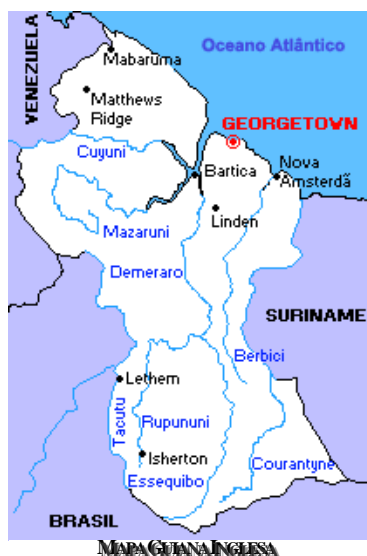
O alvará de 1785 tinha proibido a indústria nacional. Contudo, quando esta se reimplanta, os patriotas, em vez de lãs inglesas, passam a vestir roupas de algodão e a usar chapéus de fibras do Brasil. Até a própria designação de língua portuguesa é rejeitada, passando o idioma local a ser chamado ‘língua brasileira’. Começam a ser coleccionados os ‘brasileirismos’ do português do Brasil. O ministro Pedra Branca demonstra, em Paris, que guardam melhor do que a mãe-pátria as tradições da língua. Já o poeta Salomé Queiroga diz escrever «(...) em nosso idioma, que é o *lusobundo-guarani!*»⁵²

1.1.2. GUIANA INGLESA: DEMERARA

A emigração madeirense, segundo o Professor Rui Carita,

(...) tem sido um fenómeno muito debatido e tem de ser equacionado em várias vertentes, embora e como primeira causa, tenhamos de colocar sempre o insuficiente desenvolvimento sócio-económico, assim como a pressão demográfica não equilibrada por uma suficiente industrialização, emprego e que ainda, muito especialmente, a não

reestruturação da propriedade agrícola, de que resultam gravíssimas assimetrias económicas.⁵³



Ao longo do século XIX, a corrente emigratória não ocorre na mesma direcção nem com a mesma intensidade. Por detrás dos movimentos de maior fluxo, encontram-se factores de ordem diversa, como os económicos, os sociais e os políticos. A tendência emigratória dos madeirenses começa com os alvares do povoamento. Pelo seu lugar estratégico em termos geográficos é, desde sempre, uma base sólida para a expansão marítima. Segundo António Teixeira de Sousa, a Madeira é «a primeira base atlântica donde irradiou todo o movimento de expansão e de acção civilizadora dos portugueses no mundo.»⁵⁴ O contacto

secular com estrangeiros faz do madeirense um português com características específicas desejoso de viajar, expandir-se, para sair do seu mundo insular.

Entre os emigrantes madeirenses há alguns bem sucedidos como os Padres Leão Henriques e Manuel de Nóbrega, o libertador de Pernambuco, João Fernandes Vieira e o aventureiro, em África, António de Abreu, entre outros. Da massa de emigrantes mal sucedidos resta o anonimato.

A emigração madeirense do século XIX é uma consequência das crises política, social e económica. O açúcar madeirense perde a preponderância que tem no mercado mundial e as outras culturas, como a vinha, também atravessam uma crise, dando lugar a uma alteração da actividade económica para o turismo de vertente terapêutica, em meados do século. O vinho Madeira, produto de grande peso na economia da época, de fama mundial, entra em crise, obrigando à experimentação de novas castas e de novas estratégias de cultivo de modo que «ainda actualmente, o vinho ocupa um lugar de destaque na economia da ilha.»⁵⁵ A enfermidade da vinha denominada ‘oidium Tuckerii’ espalha-se pelos mais variados países a partir de 1845, chegando ao continente português e à Madeira entre 1851 e 1852.⁵⁶

Também a situação decorrente dos ‘contratos de colónia’⁵⁷ desmotivou os camponeses. As relações entre senhorio e colonos degradam-se de forma progressiva, originando comoções populares e instabilidade social e económica, razões pelas quais a emigração é

uma necessidade para uma grande maioria dos madeirenses. Embora os senhorios não estejam numa situação de grande vantagem, os colonos são sempre os mais prejudicados.

Consta do *Inquérito sobre a Situação Económica da Ilha da Madeira* que o

(...) estado extremo de divisão da propriedade, a forma de contrato de colonização primitiva (...) os prejuízos provenientes das calamidades naturais que têm atormentado e quase extinto as culturas mais rendosas, fácil é concluir que a população agrícola da Madeira não se encontra em condições invejáveis, (...) tendo como consequências fatais a má disposição dos camponeses ou vilões, e a emigração sem cessar, que vai enriquecer com valiosos elementos de trabalho e produção o Brasil e Sandwich. (...).⁵⁸

Demerara é um dos destinos mais procurados pelos madeirenses no século XIX. É uma região da Guiana Inglesa, país da América do Sul, cuja capital é Georgetown. Possui um clima tropical, quente e húmido, e duas estações chuvosas, de Maio a Agosto e de Novembro a Janeiro. No século XV, Demerara fora explorada por navegantes espanhóis, ocupada por holandeses no início do século XVII e no início do século XIX é cedida pelos Holandeses aos Ingleses, que passam a denominá-la de Guiana Inglesa.

A primeira mão-de-obra das plantações de cana-de-açúcar na Guiana Inglesa é indígena. Contudo, dadas as dificuldades de recrutamento nesta, é substituída por escravos negros. Segundo Mary Noel Menezes, «a promulgação da Lei de Abolição da Escravatura, em 1834, tinha causado grande consternação entre os proprietários das plantações das Índias Ocidentais Britânicas.»⁵⁹ É nesta altura que começa a saga da emigração portuguesa da Madeira. A 3 de Maio de 1835 vão quarenta madeirenses trabalhar nas plantações de La Pénitance, Liliendaal e Thomas.⁶⁰ A competência dos madeirenses é um factor determinante para serem desejados, dado que estes demonstram, desde o início, elevadas capacidades agrícolas. O seu trabalho produz frutos imediatos, contribuindo para o aumento da produtividade.

Os agricultores e os operários da primeira fase emigram com contrato de trabalho. O empreendimento é, então, considerado benéfico e satisfatório para ambas as partes, apesar de alguns desaires relacionados com as condições de salubridade das plantações, clima e doenças. Seis anos depois, o Agente Geral na Madeira informa que «os emigrantes madeirenses que haviam regressado ricos encorajavam os seus conterrâneos a ir em busca de fortuna na Guiana Britânica. Já tinha dois mil nomes de desempregados, todos ansiosos por partir (...).»⁶¹

Em 1840, segundo António Teixeira de Sousa, alguns grupos de madeirenses, através de Ingleses residentes na Madeira, continuam a emigrar para Demerara, dada a necessidade

de «pessoal para desenvolver a sua produção e comércio.»⁶² Segundo o autor, «de 1835 a 1855, calcula-se que saíram da Madeira cerca de 40.000 pessoas com destino ao Brasil e aos Estados Unidos da América do Norte; (...).»⁶³ Consta nos «Annaes do Município da Antiga Vila de Machico» que,

(...) em Demerara havia tanto dinheiro, que um indivíduo em pouco tempo ganhava tanta quantidade que ficava rico! (...) ambiciosos, incautos e rústicos camponeos, de sorte correram logo ao Funchal a alistar-se no escriptorio do britanico *Taylor*.⁶⁴

O maior fluxo de emigração para Demerara ocorre no ano de 1858. O Brasil é o segundo destino mais procurado, seguido de St. Kitts e Antigua. Os emigrantes são «assolados pela crise de cá e instigados pelas ofertas de lá. Isto, apesar do conhecimento das circunstâncias em que se morria no país da ‘árvore das patacas’, o que parece não ter surtido qualquer efeito psicológico no sentido de sustar o êxodo.»⁶⁵

Como consta do «Mapa N.º 18» da emigração apresentado à Junta Geral do Distrito do Funchal⁶⁶, entre as décadas de cinquenta e sessenta, verifica-se um decréscimo na emigração relacionado com a melhoria das condições de vida das classes de onde provém o maior fluxo com o aparecimento de doenças como sarampo e febre-amarela e, também, com o desfazer das ilusórias vantagens prometidas aos emigrantes. A emigração para Demerara é atenuada após vários esforços e a que continua adquire uma forma mais organizada e controlada pelas autoridades.

Demerara e o Brasil são assolados por vários tipos de doenças noticiadas em jornais e revistas, sendo também retratados na Literatura, nomeadamente, em textos dramáticos. Em *Um Anno na América* (1868), João de Nobrega Soares refere, a propósito da sua passagem por Paramaribo, capital da Guiana Holandesa, a devastação causada pela febre-amarela e bexigas negras.⁶⁷ Já em 1850, a *Revista Universal Lisbonense* faz referência, em várias edições, à epidemia e febre-amarela no Brasil. Lê-se no periódico *O Progressista*, num artigo de um correspondente do Rio de Janeiro, que «consta das últimas folhas inglesas que a febre-amarela em Demerara está no auge.»⁶⁸

Apesar das doenças e da mortalidade, Demerara nunca deixa de ser um destino muito procurado pelos madeirenses. Um outro dado que teria contribuído para a continuidade da emigração, segundo um estudo realizado na década de oitenta do século XIX, é o facto de a densidade populacional da Madeira ser superior à de todos os países conhecidos. Lê-se no *Inquérito sobre a Situação Económica da Ilha* que, «sem receio de errar, (...) poderiam emigrar 64:400 almas, sem fazer falta à agricultura, nem às necessidades indispensáveis do

comércio e indústria.»⁶⁹ A divisão da propriedade, a retrógrada forma de ‘contrato de colônia’ e as calamidades naturais colocam a população agrícola em situações de grande apreensão perante o sustento do dia-a-dia. Os trabalhadores rurais são oprimidos e maltratados pelos proprietários das terras, bem como pelos feitores. Estes trabalhadores e as suas famílias, perseguidos pela fome e pela miséria, desligam-se da terra, de familiares e amigos e partem em busca de uma vida melhor.

Dos milhares de emigrantes madeirenses que vão para Guiana e outras colónias inglesas, a vida e a sorte são-lhes, de modo geral, favoráveis. À custa de muitas dificuldades, alguns acumulam grandes fortunas e não se esquecem da sua terra natal onde gostam de passar férias ou regressar definitivamente.⁷⁰ Segundo Agostinho Cardoso, Demerara ou o Eldorado, como é familiarmente conhecida, surge como a terra da esperança e da riqueza, fazendo do ‘demerarista’ um tipo curioso do homem do povo, mais sóbrio que o ‘brasileiro’, despendendo dezenas de contos para promover de forma exagerada e pomposa, as festas religiosas da sua freguesia.⁷¹ O autor refere que,

(...) o encanto aliciante das notícias que chegam, dos que lá fora triunfam, as narrativas dos que regressam ricos, o apelo generoso dos parentes que chamam aqueles que cá ficam para uma vida que se lhes afigura melhor e as condições penosas do trabalho manual agrícola por métodos primitivos, num terreno de acidentada orografia.⁷²

Refere também António Teixeira de Sousa que «o emigrante madeirense adapta-se com facilidade aos diferentes meios, é, em regra, crente e humilde, trabalhador e disciplinado, rude mas de boa índole, paciente e dedicado, qualidades que o tornam desejado, (...) útil nas regiões para onde emigra.»⁷³ Os madeirenses formam colónias numerosas e organizadas nos países de fixação, dedicam-se ao comércio e são ótimos agricultores, pescadores, entre outras actividades do sector primário, uma vez que, culturalmente, o seu nível é baixo.

Segundo Mendes Leal, estes factores

(...) explica[m] a maior corrente dos engajados d’aquella proveniencia para estes pontos, (...). Foi talvez esta emigração a que deu logar a maiores abusos. Alguns capitães chegaram no mar alto a forçar os engajados, que levavam como passageiros, a assignar novos contratos, contendo estipulações muito mais onerosas do que as exaradas nas convenções em virtude das quaes tinham embarcado.⁷⁴

Estes emigrantes são maioritariamente analfabetos, algo que os prejudica na celebração dos contratos de trabalho, quando existem, já que uma parte significativa da população emigra clandestinamente. Segundo Joel Serrão, um terço da emigração esquiva-se às malhas da lei, sendo a emigração real sempre superior à legal.⁷⁵ Na sequência destes embustes, os portugueses, desanimados por serem enganados, revoltam-se com a real situação de

desembarque, tornando-se desordeiros, criminosos e indesejados, situação que João de Nobrega Soares retrata em *A Virtude Premiada*.

João de Nobrega Soares gosta de viajar e conhecer mundo. Não é emigrante nem exilado, mas vive uma experiência específica, voluntária, contactando com diferentes realidades e dialogando com elas. Através das viagens realizadas, este madeirense, escritor e jornalista, adquire uma percepção do mundo e também uma vasta cultura. As viagens, em mar alto, nos lagos ou nos rios, são sempre úteis já que, os «melhores cursos de litteratura (...) são os que hoje se professam nas câmaras dos paquetes a vapor.»⁷⁶ Ama o quadro da vida real, de fazer as descrições das cores e dos sons locais, considerando-o um espelho fiel «que tem o condão maravilhoso de corrigir vícios e deffeitos.»⁷⁷

Georgetown, capital da Guiana Inglesa, é para João de Nobrega Soares, o grande império da costa setentrional, rainha das Guianas. Em 1854, ano em que conhece a povoação, esta é uma cidade nascente, sem monumentos históricos e tradições arqueológicas. Possui jardins formosos e bonitas alamedas. As ruas são regulares e as casas alvas e singelas. Banhada pelo rio Demerara é uma cidade rica devido ao vasto comércio e ao tráfego do cais. A sua notabilidade advém também da afluência de grande variedade de povos: chineses, índios, africanos, madeirenses, açorianos, bermudenses, ingleses, franceses, alemães, holandeses, russos e caboclos, sendo um ponto de convergência de várias raças, em busca de trabalho, haveres e refúgio. A variedade de raças forma um **‘mosaico humano’**⁷⁸ que se move em paz e concórdia.

De acordo com as descrições do autor, o ambiente natural é composto por bosques, florestas, lagos, céu cor de puro azul, sem sinal de nuvens. A foz do rio Demerara é rodeada por planícies e por um vastíssimo arvoredo. As terras são retalhadas por lagoas. Tudo parece simbólico. As árvores, as flores, as aves e os peixes fazem parte de um mundo mágico e maravilhoso, partilhando aquele espaço com o homem. O rio Essequibo é a estrada fluvial para a costa ocidental da Guiana Inglesa: Leguan e Wakenaan. Estas ilhas são pequenas e de solo plano. As margens são de areia branca e conduzem a planícies pantanosas e férteis nas culturas do arroz e cana doce. As casas são separadas umas das outras e, na paisagem, destacam-se ricos engenhos de açúcar. Em Leguan, existem quinze plantações de cana doce.

Em Wakenaan, há mais arvoredo do que em Leguan e os habitantes madeirenses são em maior número. Numa escola inglesa, cujo professor é negro crioulo, aprendem a ler a e escrever quarenta alunos, pretos e mulatos indígenas. Nesta localidade, há dezanove

plantações e em todas se cria cana doce à excepção de uma, onde se cria gado. A vegetação é ‘pomposa e luxuriante’. Entre as muitas árvores agrestes, utilizadas na construção, abundam bananeiras, coqueiros, palmeiras-couve e a árvore de pão. A base da alimentação, bem como a de toda a colónia, é *plantain*, arroz, inhame e mandioca. Em Arabian e Capoey, as planícies elevam-se, ligeiramente, acima das águas dos rios. As plantações são muito férteis devido à limpeza do rio. O vento é, em geral, fresco. Os habitantes das Guianas amam os ventos frescos, considerando-os salutareos devido ao calor ardente.

Na viagem de Leguan para Georgetown, João de Nobrega Soares escreve a J. A. Monteiro Teixeira. Nesta carta, constata que, naquela colónia, a língua inglesa existe apenas nos livros. Em certas regiões, contra todas as regras de gramática, o negro, o mulato e o europeu, possuem o seu modo especial de se exprimir. Aos habitantes do interior ninguém os entende, já que «murmuram entre dentes e soltam guinchos argutos.»⁷⁹ Em Demerara, há uma imensidade de ‘solecismos e locuções bárbaras’. Todos exigem ser respeitados. Enquanto «dizem os livros, e diz toda a gente pulida: _ Good day, sir; (...) o demerarista indígena (...) exclama: _ Goody dé, má Sá bacará! E estas cinco palavras sertanejas significam: _ Bom dia, meu senhor branco.»⁸⁰

Na digressão pelo rio Demerara, João de Nobrega Soares, viaja de bote cujos remadores são dois negros crioulos, práticos e oito madeirenses. Os habitantes são, em maioria, negros e mulatos indígenas. Os cerca de mil madeirenses residentes trabalham nas plantações de cana doce e os chineses trabalham nos arrozais.

Helena Marques retrata, no seu romance *Os Íbis Vermelhos da Guiana*, a forte corrente emigratória da Madeira para a Guiana na primeira metade do século XIX, em resposta a uma informação divulgada pelo consulado inglês no Funchal sobre a necessidade de trabalhadores agrícolas naquela colónia britânica. Em entrevista ao ‘Círculo de Leitores’, refere que foi inspirada por uma história real contada por uma prima, de certa forma, a Anne do livro. Simão, o herói do romance, é inspirado no bisavô de sua prima, que fora um dos triunfadores da aventura guianense. Para a autora, todas as pessoas transportam consigo um potencial de felicidade, um acesso aos elementos de que precisam para serem felizes, potencial que muitos viram na emigração.⁸¹

II CAPÍTULO – DA VIDA AO PALCO

II.1. HISTÓRIA E FICÇÃO

As relações entre História e Literatura adquirem diferentes matizes ao longo da História. Na antiguidade, História e Literatura, constituem-se em uníssono, já que à volta das fogueiras se contam mitos acerca da origem do Homem, da natureza e da sociedade. Lentamente, como parte de um longo processo de tomada de consciência do Homem, da sua existência social, as duas disciplinas diferenciam-se, singularizam-se e especializam-se.

Entre o século V e o IV a.C., a relação entre discurso e poesia são objecto de divergências entre Aristóteles (384 – 322 a.C.) e o seu mestre Platão (428 - 347 a.C.), que contesta o facto de, nos tribunais, se valorizar a eloquência, a aparência de verdade ou verosimilhança em vez dos factos e da verdade. A aparência de verdade ou verosimilhança tinha sido a razão do sucesso dos Sofistas pelo que Platão, em vez de elogiar os poetas, recomenda a sua exclusão da cidade. Por seu lado, Aristóteles atribui aos poetas uma posição mais digna na cidade, considerando-os mais nobres e mais filosóficos.

No século XIX, a historiografia positivista vê a Ficção como produto do arbítrio e imaginação do escritor em oposição à visão aristotélica, razão pela qual defende a autonomização da História e da Literatura. Para se elevarem ao estágio positivo das ciências exactas, as ciências humanas, deveriam abandonar o aleatório, o subjectivo e o imaginário. O Positivismo propõe à História e à Literatura a descrição da realidade objectivamente a partir da minuciosa reprodução da aparência fenoménica, ou seja, a cientificidade da História deveria assentar no dado documental. Por esta razão, Émile Zola (1840-1902), para escrever *Le ventre de Paris* e *Nana*, percorre os bairros populares da capital francesa entrevistando peixeiros, comerciantes, prostitutas, gigolos e marafonas, numa verdadeira investigação sociológica. Na segunda metade do século XX, a historiografia neopositivista, influenciada pela História quantitativa, pretende dar um salto de qualidade no divórcio com a Literatura. Por alguns anos, sob influência das tabelas, dos quadros e das séries, sonha com

a exactidão matemática. Por oposição, a prosa ficcional contemporânea propõe uma separação com a realidade. O narrador, profundamente autónomo, pretende recriar o seu mundo sem amarras com a verdade dos factos, tendo a verosimilhança como único compromisso.

Alguns autores modernos, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, estão persuadidos de que não existiam factos, mas apenas interpretações, discursos sobre os factos. Além desta concepção acerca da relação entre verdade e Ficção, defendem ainda que a Ficção é mais verdadeira do que a História.

O sentimento entre os autores modernos, a partir da segunda metade do século XIX, segundo Valery (1871-1945), é o de ser impossível para o leitor fazer a distinção entre os textos de verdade e os de Ficção apesar de não ser impossível para os eruditos. Para Marc Augé, a Literatura é uma das formas de expressão de um povo, procurando as suas referências naquilo que denomina ‘lugar antropológico’. O escritor ultrapassa as barreiras formais da História e desconstrói as referências a esse lugar, que confere ao Homem identidade, define a sua relação com o meio, situando-o também no seu contexto histórico.

Neste sentido, Marc Augé destaca uma obra de etnologia francesa intitulada *La Traversée du Luxembourg*, elogiada como sendo «de uma verdade tão gritante como um romance de Balzac» e refere que Stendhal (1783-1842) anotou no seu diário que Madame de Tracy lhe havia dito que já «só podemos alcançar o verdadeiro no romance»; teria sido «provavelmente pela mesma razão que, algum tempo antes, Rousseau (1712 – 1778) descreveu a sua obra *Emílio*, o seu livro mais ambicioso, como o «romance da natureza humana». Segundo Todorov, estas proposições salvam os poetas do desterro que Platão lhes destinou⁸².

Valery defende ainda que um retrato antigo, por exemplo, não oferece qualquer meio para avaliar a sua veracidade e, para Todorov, um livro sobre um passado um pouco distante não distingue de forma clara se o seu autor quis fazer História ou Ficção. Para este autor, o valor dessas obras é a verosimilhança, a impressão de verdade e não a própria verdade, a impressão de real e não a própria realidade.

Todorov procede a uma reflexão mais aprofundada entre História e Ficção a partir da análise da noção de verdade, interrogando-se acerca do estatuto da verdade das ficções. A grande questão, para este pensador, é se os autores do passado que julgam que a poesia pode dizer a verdade se teriam enganado. A estas questões responde que devem ser atribuídos

dois sentidos diferentes à palavra verdade: por um lado «a verdade – adequação e por outro a verdade – desvendamento, dos quais o primeiro apenas admite como medida o tudo e o nada, e o segundo o mais e o menos.»⁸³

O romancista apenas aspira ao desvendamento, mas o historiador não pode contentar-se com a primeira. Os factos inatacáveis, tal como chama aos factos históricos, podem ser pouco eloquentes, mas quem os procura interpretar resvala para outra verdade. Para o autor, esta questão não possui uma solução à vista, pois qualquer que seja a tendência, a avaliação é feita através do critério moral. Na mesma linha de ideias, Frege (1848-1925) considera que o texto literário não se submete a uma prova de verdade, não é verdadeiro nem falso, mas ficcional.

Hayden White defende que a História oferece sempre mais do que um dos seus fragmentos, pois o historiador estuda os dados de que dispõe, defendendo que não há olhares inocentes, nem imparcialidade histórica. Para este historiador, durante o século XIX, teóricos da historiografia, como Hegel (1770-1831), Droysen (1808-1884), Nietzsche (1844-1900) e Croce (1866-1952), rejeitam o mito da objectividade da História, contestando o rigor científico da abordagem histórica dos factos e defendendo o carácter interpretativo como a ‘alma’ da historiografia. Os estudiosos concordam entre si quanto ao facto de a interpretação do facto histórico ser uma questão de óptica pessoal do narrador.

O movimento literário romântico elege a História como tema. Entendido como um movimento histórico fruto de uma época, os românticos têm no olhar histórico e na conseqüente transitoriedade das coisas um dos seus pontos de referência. O romantismo é a estética de uma nova sociedade. Passa por modificações estruturais como a Revolução Francesa e não acredita em valores absolutos. A nova visão do mundo não pode ser construída sem pensar na sua relatividade e nas suas limitações históricas.

Os românticos não são os primeiros a assumir uma atitude crítica em relação aos seus antecedentes históricos e a procurar novas maneiras de exprimir a sua própria concepção de vida. Contudo, nenhuma outra geração tinha feito dessa preocupação um problema. Ansiar pelo passado pode, por um lado, reflectir uma fuga, um temor diante do presente, mas, por outro lado, propiciar a consciencialização histórica, uma procura constante do significado do presente encarado como um fluxo contínuo, oriundo de um processo histórico. Esse historicismo está relacionado com uma reorientação da cultura e da filosofia da História, do

reconhecimento de que os acontecimentos têm origem num processo dialéctico, no qual cada factor está em fluxo, sujeito a uma variação constante de significado.

O interesse pela História vai ao encontro do novo perfil do leitor. Principalmente após a Revolução Francesa e a instituição do ensino laico e obrigatório, há um aumento do número de leitores e uma conseqüente mudança de interesse. O novo público burguês, sem formação literária, procura na História uma forma de lazer. Assim, esta torna-se um repertório mais atraente, tanto para o público como para os escritores. Além disso, quando usada como tema para a obra de arte, literária, pictórica ou cénica, possibilita ao autor reflectir sobre a sua época e tecer paralelos entre o período retratado e aquele em que vive.

A História fornece aos escritores matéria para as suas obras. O teatro, ao fazer retratos do Homem no espaço e no tempo, é um lugar privilegiado da significação histórica. No romance histórico, o autor e o narrador animam os protagonistas ficcionais, de modo que vivam, amem e odeiem em conformidade com as tendências reais do passado. A produção de um romance histórico exige que o ficcionista realize uma investigação sistemática sobre a época abordada. É a informação historiográfica e não o arbítrio do autor que medeiam a produção da ficção histórica. A obediência à verosimilhança constitui respeito ao espírito e às tendências profundas da época.

O autor selecciona nos documentos, nas memórias, nos relatos, na historiografia e nos seus conhecimentos e ideias, conscientes e inconscientes sobre o passado, o material sobre o qual constrói os seus enredos, os protagonistas e as paisagens. Para elevar a Literatura ao 'status' de Arte, o autor deve ultrapassar o nível do preconceito e senso comum e expressar a essencialidade do fenómeno referido. A sua narrativa deve penetrar a superficialidade dos fenómenos e expressar a estrutura profunda dos factos.

Lessing (1729 – 1781) interroga-se acerca das relações entre verdade histórica e ficção literária, defendendo que se os factos históricos servem à Ficção é porque se conformam com as exigências da Arte. Esta era também a perspectiva de Aristóteles, já que à Arte convinha a poesia, a verosimilhança e não o verdadeiro, ao considerar que se «o poeta precisa de factos históricos, não é só pelo facto de eles terem acontecido, mas também porque dificilmente inventaria outros que ajudassem melhor ao seu objectivo do momento (...).»⁸⁴ A qualidade de uma narrativa histórica é, para aquele escritor, a verosimilhança intrínseca e não a verdade extrínseca, concluindo que lhe parece «sempre ser um erro menor não dar às personagens os caracteres que têm na história, do que falhar na composição dos

caracteres livremente escolhidos, ou seja, na verosimilhança intrínseca ou no ensinamento que deles deve ressaltar.»⁸⁵

Walter Scott (1771 – 1832) dá um contributo significativo ao romance histórico ao recriar épocas e mundos de modo a tornar viva e pitoresca a sua narrativa histórica. Este autor cria uma interação entre o tema histórico e a narrativa ao fazer uma organização dramática dos acontecimentos, estruturando o enredo do romance em partes, com exposição, crise e desenlace. Com a publicação de *Ivanhoé*, traduzido para o francês por Alexandre Dumas (1802-1870), o romance histórico alcança grande sucesso na França, nas décadas de vinte e trinta do século XIX, tendo sido admirado mesmo por historiadores. Auguste Thierry é um desses admiradores do escritor inglês, considerando-o seu mestre. Walter Scott revitaliza o género, atraindo a atenção de alguns escritores como Alfred de Vigny e Victor Hugo.

Para Alfred de Vigny (1797-1863), os retratos do romance histórico são feitos a partir dos retratos que o historiador faz dos documentos. O romancista não se interessa pela verdade da fenomenologia «apesar de ser indispensável filosoficamente para a ancoragem dos eventos ficcionais (...)»⁸⁶, como refere Luísa Antunes. Mais escritor e poeta do que dramaturgo, Alfred de Vigny elege para personagens principais das suas obras as figuras dos humildes e desprezados especialmente nos seus romances históricos. Pioneiro do que viria a acontecer no século XX em relação ao estudo da vida quotidiana faz justiça aos fracos nas suas obras.⁸⁷

Também Alexandre Dumas (1802 – 1870) recebe a lição de Walter Scott e, com artimanhas de dramaturgo, dá vida aos acontecimentos ao criar personagens secundárias que agem na História, buscando segredos de alcova, mexericos de outros tempos e recriando atmosferas da época retratada. Cria, assim, uma história que, sendo mais cheia de aspectos quotidianos, consiga ser mais ‘real’ do que a lida nos livros tradicionais de historiografia, exactamente como deseja o público de sua época.

Para Vitor Hugo (1802-1885), o drama deve pintar a vida, consideração que inscreve no prefácio do seu *Cromwell*, manifesto teórico do seu teatro romântico. À semelhança de Walter Scott, o escritor francês acentua nos prólogos ou nas introduções dos seus romances a importância do papel da imaginação no tratamento da História.

Em Portugal, Alexandre Herculano escreve, no prólogo de *Eurico, o Presbítero*, que, dadas as dificuldades de aceder à História, a solução encontrada é lançar mão da

imaginação. Vitorino Nemésio (1901-1980) considera que esta problemática é central na concepção de História em Alexandre Herculano, para quem o romancista e o historiador são norteados não por objectivos antagónicos mas, até certo ponto, complementares.

A concepção de ficção histórica de Herculano é fruto da sua concepção de História e do seu trabalho de historiador. Para o escritor, História e Ficção não se encontram numa posição subalterna, pensando, várias vezes, nas suas relações. Na revista *O Panorama*, interrogando-se se seria a novela ou a História a mais verdadeira responde:

Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o carácter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crónicas desenharam esse carácter com pincel firme, o romancista pode ser mais verídico que o historiador, porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa [...] Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo ou De Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores.» A Arte pode, pois, ser mais verdadeira.⁸⁸

Para Jacques Le Goff é nas profundezas do quotidiano que se capta o estilo de uma época. Os documentos literários e artísticos, quando considerados como histórias da representação, são fontes privilegiadas dos fenómenos objectivos, ou seja, podem e devem ser utilizados como fontes históricas.

Também Helena Marques parte dos factos para a Ficção. Esta escritora considera importante compreender a época em que as personagens estão inseridas, razão pela qual os seus livros possuem um contexto histórico e um geográfico. O leitor deve ser lembrado da época em que a história decorre, do contexto, do panorama da emigração e dos valores vigentes. O seu romance *Os Íbis Vermelhos da Guiana* surgiu a partir do diálogo informal com uma prima que testemunhara alguns factos retratados na obra.

Pensando em termos de relação entre História e história, ou seja, realidade e Ficção, e de modo a garantir alguma privacidade à sua fonte, refere que há coisas que não retrata, outras que aparecem veladamente e outras que são transformadas. A história que a sua prima lhe relatara parece-lhe insólita. Não é comum, um jovem sair da sua terra, a Madeira, com a quarta classe, para um país estrangeiro, sem dominar a língua desse país e, ainda assim, conseguir enriquecer, mas foi isso que aconteceu.

Para esta escritora, contar exactamente o que se passou seria um absurdo. De facto, Simão, o protagonista do romance, saiu da Madeira com catorze anos (envelheceu a personagem dois anos no livro), sem conhecimentos, sem dinheiro, sem nada e venceu na vida. Ninguém ia acreditar que este rapaz que viajara em terceira classe conheceria a bordo

um inglês que o adoptou e lhe deixou uma herança⁸⁹. Para dar alguma plausibilidade ao Simão, resolve educá-lo, dar-lhe um professor, o senhor Moisés de Campos Carvalho, que lhe transmite alguns valores. Simão chega às mãos do professor um pouco em bruto, pelo que os cinco anos em que estuda marcam a sua vida e são esses cinco anos que justificam e explicam todo o seu percurso.

O facto histórico tem sido alvo de inúmeras reflexões por historiadores, críticos literários e filósofos. João Ubaldo Ribeiro, defensor de um novo conceito de ficção histórica, demarca-se da tradição e da concepção de História como um relato fiel de factos cientificamente estudados. Sem se apresentar céptico quanto ao alcance da verdade, defende que a nova Ficção permite uma reconstrução mais autêntica e uma compreensão mais profunda do passado. Para este escritor, o «segredo da Verdade é o seguinte: não existem factos, só histórias.»⁹⁰

Roger Chartier, ao reconhecer a existência de uma crise epistemológica no interior do pensamento histórico contemporâneo, estabelece um paralelo entre a narrativa ficcional e a histórica. As formas tradicionais de conhecimento encontram-se enfraquecidas para este autor, que situa o caminho da História entre o da Ciência e o da Ficção.

As regras tradicionais já não permitem uma reconstrução válida da realidade. Para este escritor, a História deve procurar o seu vigor de disciplina crítica, abrindo-se a novas questões, construindo novos instrumentos de compreensão como o romance, a novela, o teatro. Considera, assim, que os historiadores devem situar primeiro os factos na sua época, tempo e espaço e, em seguida, estudá-los. Ao introduzirem a subjectividade no interior da objectividade, enfatizam a capacidade inventiva, capaz de transcender normas e convenções. Não há contextos estáveis, nem textos de sentido fixo, imutável e universal. Os contextos são construídos por uma pluralidade de vozes, produtos e produtores de sentido e o sentido do texto é negociado entre o autor e o leitor.

Sandra Jatahy Pesavento entende que é o conceito de representação que torna possível um outro olhar sobre as fontes. A Literatura é, para esta autora, mais uma fonte histórica. A Ficção não é uma outra versão do real mas uma outra forma de o captar. A História e a Literatura oferecem, pois, papéis diversos na construção da identidade, mas ambas são representações do mundo social. O que se deve entender, então, é o conceito de representação que torna possível esse novo olhar sobre as fontes históricas, incluindo a Literatura. Através da Ficção, os limites da criação e da fantasia são mais alargados do que

aquilo que é permitido ao historiador. A Literatura é, assim, para esta autora, um documento ou fonte cujo valor reside na ‘re-apresentação’ do mundo.⁹¹

A ficção dramática comunica com a vida humana e pode constituir-se num instrumento para a viver melhor. História e Ficção encontram-se, assim, entrosadas no momento em que a acção passa por determinados momentos essenciais, como a tensão, e se transforma em situação dramática. O ser humano tem uma tendência natural para a dramatização, uma vez que a Arte reflecte a vida, adoptando o princípio aristotélico da ‘mimesis’.

O dia-a-dia está recheado de dramas pessoais e sociais. Situações contempladas com dó, repugnância, sofrimento, medo ou cólera são absorvidas com deleite quando reproduzidas à semelhança dos acontecimentos da vida. Situações insuportáveis de viver no dia-a-dia poderão ser apreciadas no drama ficcional. O facto de este imitar a realidade, aceitando-se o fundamento da ‘catarse’ de Aristóteles, é suficiente para converter o mal-estar em prazer.

Peter Brook defende que a vida humana apenas goza de cinco por cento de coisas interessantes, sendo estes que pertencem ao universo dramático. A rotina do quotidiano justifica a necessidade que o Homem sente pelo drama e de se projectar na ‘catarse’. Este director de teatro considera que a maior parte da nossa vida é imitação de acções anteriores, nossas e dos outros. Desta forma, se no nosso quotidiano existe drama, acção, não deve surpreender ninguém o facto de a repetição das acções dramáticas, encontradas na vida, seja uma Arte universal.

No âmbito estritamente científico, apenas no século XX se começa a falar em pluralismo. Karl Popper (1902 – 1994), Thomás Kuhn (1922 – 1996), Paul Feyerabend (1924 – 1994), entre outros, embora com posições divergentes entre si, criticam o monismo metodológico, e defendem o falibilismo e o racionalismo crítico. Actualmente, existe a consciência que o conhecimento racional é uma construção. O cientista relaciona-se com o real de forma activa, põe-lhe a sua marca não enquanto indivíduo, mas enquanto cientista.

A intersubjectividade ultrapassa a sua subjectividade. A metodologia científica é apenas uma maneira de analisar e interpretar a realidade. As influências subjectivas do cientista, tais como as emoções, os valores e as tendências pessoais são neutralizadas, mas não excluídas de forma absoluta, sobretudo as que resultam das suas sensações, conceitos e relações lógicas próprias da sua racionalidade.

Assim, nem a Ciência é esse conhecimento absoluto capaz de descrever a realidade tal como ela é nem é a única maneira de tentar enquadrar a realidade para se conseguir viver. A Arte, a Religião, a Filosofia e a Literatura, são outras formas de saber e de procura de uma ordem e de um sentido da realidade de acordo com os seus próprios processos e com as suas próprias finalidades. Neste sentido, Vitor Manuel de Aguiar e Silva defende que

(...) a linguagem histórica, filosófica e científica é uma linguagem heterónoma do ponto de vista semântico, visto que pressupõe sempre seres, coisas e factos reais acerca dos quais ela transmite um certo conhecimento. A linguagem literária é autónoma semanticamente, «porque tem o poder suficiente para organizar e estruturar [...] inteiros mundos expressivos» (...). Por isso mesmo a linguagem literária pode ser explicada, mas não verificada: ela constitui um discurso contextualmente fechado e semanticamente orgânico que institui uma verdade própria.⁹²

II.2. TEATRO E CATARSE

A pré-história do teatro coincide com a do próprio Homem. De entre os recursos comunicativos do homem primitivo, o corpo permite-lhe dar os primeiros passos na semiótica do gesto. A par das capacidades motrizes, desenvolve as sensoriais e as reflexivas e, com elas, constrói os alicerces da expressão dramática. Contudo, as formas de expressão dramática desenvolvidas através da evolução não são ainda teatro, mas, sim, veículos de comunicação e de integração na comunidade.

O homem faz-se homem em sociedade, porque a comunicação lhe proporciona estratégias indispensáveis à sua sobrevivência e evolução. O teatro, meio privilegiado dessa comunicação, transforma-se em Arte e o viver humano é, a partir de então, expressão, representação, manifestação de direitos, de deveres, de esperanças e convicções.

O mimo,⁹³ a máscara⁹⁴ e a dança⁹⁵ estão na origem do teatro. O homem começa por imitar ou mimar os animais e, posteriormente, a dança e a máscara surgem como outros meios de comunicação e representação, sempre ligados à Religião como forma de aplacar a fúria dos deuses. Com estas actividades, desenvolve capacidades plásticas e estéticas, como a fantasia, a invenção e a criação.

A tragédia foi um dos temas que mais mereceu a atenção de Aristóteles (séc. IV a. C.), tendo-lhe dedicado vários capítulos da sua *Poética*. Situa a sua origem na Grécia em meados do século VI a.C., designando um conceito literário, um poema dramático cuja acção é representada. A sua criação é atribuída a Téspis (534 a. C.), o poeta de Ícaro, ao vencer a

primeira competição de poetas trágicos em Atenas quando substituiu o corifeu dos ditirambos dionisiacos⁹⁶ por verdadeiros actores que desenvolvem a acção dramática em diálogo, ou seja, desempenham um papel diferente do papel do coro, cabendo-lhe «tradicionalmente a honra de ter inventado o protagonista.»⁹⁷ Segundo Eratóstenes, «os de Ícaro foram os primeiros que dançaram em torno do bode» e segundo « (...) Atneu (...) a tragédia e a comédia teriam sido inventadas em Ícaro, na Ática, por ocasião da vindima e no delírio da embriaguez.»⁹⁸

No entanto, é ao poeta Homero (séc. VIII a. C.), autor das epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, que Aristóteles atribui o mérito de ser precursor da tragédia, já que o protagonista é sempre um herói, um homem superior, quando o normal na epopeia é imitar homens comuns, iguais aos que existem na realidade. Homero é também elogiado por Aristóteles como um poeta maior, pela forma perfeita e pela linguagem ornada e musical que imprime às suas epopeias.

No século V a. C., Ésquilo, Sófocles e Eurípedes dão à tragédia uma orientação educadora. Os temas dos cantos heróicos, as relações dos homens com os deuses, dão lugar às relações dos homens com os homens.

Segundo Fernando Peixoto, para «Ésquilo, os males da humanidade não estão nos deuses, mas na conduta dos humanos e na forma como estes encaram os deuses, ou seja, frequentemente transportam para as divindades os caracteres e os defeitos da humana condição.»⁹⁹ A tragédia, ao mesmo tempo que adquire uma visão antropocêntrica pelo facto de o seu herói, o Homem, revelar as suas virtudes, os seus sentimentos e as suas fraquezas, alastra-se da teia da Literatura para outros domínios, como o estético, o ético, o religioso, condicionando-se reciprocamente.

Este género dramático não desaparece com Sófocles e Eurípedes. Os seus descendentes dão-lhe continuidade, ao mesmo tempo que se escrevem noutras cidades do mundo grego. Platão e Aristóteles, classicamente ligados ao conceito de Arte, assumem uma posição distinta quanto aos conceitos de tragédia e ‘mimesis’. Para Platão (427/28 a.C. – 347 a. C.), a poesia filosófica dos seus diálogos é a suprema poesia. A Arte e a poesia são artes condenáveis, porque são reguladas pela ‘mimesis’, pertencendo ao domínio da aparência. O poeta representa o mundo sensível, cópia da Ideia imutável, razão pela qual, no Livro III da *República*, aquele filósofo, expressa a necessidade de ‘irradiar’ os versos de Homero e de outros poetas da educação das crianças e da cultura dos homens livres.¹⁰⁰

Tal como é empregue por Platão o conceito de ‘mimesis’ possui um sentido negativo, sendo a tradução do termo o que se consolida na tradição filosófico – literária ocidental. A imitação pelos meios dramáticos, a representação artística do mundo, pode levar os homens a imitar algo que não seja digno da Arte, porque seria uma representação em segunda mão, um reconhecimento, em vez de conhecimento, uma vez que já é uma imitação do verdadeiro mundo, o Mundo Inteligível.

No Livro X daquela obra, o filósofo recusa em absoluto a parte da ‘poesia mimética’, já que «(...) todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiveram como antídoto o conhecimento da verdadeira natureza.»¹⁰¹ O conceito de ‘mimesis’ é largamente discutido na obra platónica, dado o perigo que oferece à construção da cidade ideal. Em relação ao teatro, refere «ironicamente nas *Leis* (701a), que Atenas já não era uma democracia, mas sim uma Teatrocracia!»¹⁰²

Para Aristóteles, imitar é ‘congénito’ ao Homem.¹⁰³ Há na espécie humana a tendência natural para o imitar, algo que o distingue de outros seres da natureza. A sua definição de tragédia torna-se célebre, influenciando os dramaturgos e toda a cultura ocidental até aos dias de hoje. Define-a, então, como «imitação de uma acção de carácter elevado e completo, de certa extensão [...] imitação que é feita pelas personagens em acção e não através de um relato, e que, provocando piedade e terror, opera a purgação próprias dessas emoções.»¹⁰⁴

O que faz da tragédia a mais perfeita espécie poética de imitação, segundo aquele pensador, é o facto de imitar homens superiores, melhores do que os que existem na realidade para os tornar ‘mais nobres’, ‘melhores’, provocando-lhes o medo, a piedade e a docilidade necessários à vida disciplinada em sociedade. A tragédia não inferioriza o Homem, já que estimula as suas emoções e o purifica através da ‘catarse’. Embora as emoções não sejam destruídas, são afastadas dos excessos, ou seja, são atenuadas.

Os conceitos de ‘mimesis’ e ‘katharsis’ são os princípios estruturantes da definição de tragédia, já que «a história trágica imita as acções humanas colocadas sob o signo dos sofrimentos das personagens e da piedade até o momento do reconhecimento da fonte do mal.»¹⁰⁵ A palavra ‘mimesis’ está ligada à ‘techné’ (Arte) e à ‘physis’ (natureza). O autor trágico é um imitador da acção na *Poética* e da natureza na *Física*. Enquanto a natureza falha, a Arte conclui o seu objectivo, porque não imita apenas o que é mas o que deve ser.

Enquanto para Platão ‘mimesis’ é o afastamento e distorção da realidade, para Aristóteles, a ‘mimesis’ reforça a natureza, ajudando-a a alcançar o seu objectivo. A obra de arte não é imitação de uma cópia mas a forma, a essência do objecto representado. O seu ideal consiste em superar a realidade, já que «na poesia é preferível o impossível que persuade ao possível que não persuade.»¹⁰⁶

Para Jacob Bernays (1792-1849), a ‘catarse’, do ponto de vista metafórico, possui um efeito patológico sobre a alma, análogo ao de um remédio para o corpo. O efeito não é definitivo, mas temporal e tranquilizante, oferecendo uma descarga psicológica inofensiva e agradável. As emoções de piedade e terror encontram-se nos corações de todos os homens e o acto de os excitar oferece posteriormente um agradável relaxamento.¹⁰⁷

A ‘catarse’ ou a purgação, segundo a *Poética*, é o momento da experiência estética em que o espectador se identifica com o herói trágico, dado que é uma mistura de alívio e prazer, um efeito suscitado no público pela tragédia. Os actores, ao imitarem as acções, suscitam ‘terror’ e ‘piedade’, visando a ‘catarse’ das emoções. A ‘piedade’ ou a compaixão é uma sensação que ocorre na plateia causada pela desgraça das personagens. O prazer trágico advém de uma participação emocional dos espectadores ao identificarem-se com os protagonistas do drama.

Para Aristóteles que o prazer de origem ‘mimética’ tem um efeito purificador sobre as emoções. Assim, estabelece uma analogia entre as emoções exibidas no enredo dramático e aquelas que são experimentadas no dia-a-dia, sendo dela que decorre o prazer trágico propriamente dito. Por esta razão, Patrice Pavis considera que o conceito aristotélico de ‘mimesis’ permanece ainda vivo no teatro, justamente por possibilitar «uma transposição (abstracção e reconstituição) de acontecimentos humanos.»¹⁰⁸

O teatro dramático, segundo Pavis, «tornou-se a forma canónica do teatro ocidental desde a célebre definição de tragédia pela *Poética* de Aristóteles»¹⁰⁹. Aquele filósofo preocupa-se essencialmente com o público, com aquele que sente ‘piedade’ pelo destino não merecido do herói e ‘terror’ porque o infortúnio acontece à personagem com quem se identifica. Assim, o objectivo da encenação da tragédia é desencadear no público ‘terror’ ou ‘piedade’.

O ‘terror’ está relacionado com o desfecho do herói trágico na trama, como em *Rei Édipo* de Sófocles, considerado o exemplo de tragédia perfeita, por aquele ter matado seu pai, casado com sua mãe e, no final, ter-se cegado como forma de punição purgativa. Estas

acções catastróficas podem dar-se de três maneiras: quando as personagens sabem o que estão a fazer, quando sabem o que fazem sem saber que isso é mau ou quando praticam as acções em completa ignorância.

Segundo Junio Brandão sendo a Arte ‘mimesis’ «é do mundo do admirável e do impossível crível. (...) a arte não é moral, nem imoral, é arte simplesmente.»¹¹⁰ Os espectadores podem aumentar a sua filantropia, sentirem-se livres de excesso de emoções, mas não melhoram a sua condição moral, porque o fim da tragédia não é ético nem pedagógico, mas terapêutico. Assim, a tragédia apresenta uma tendência para educar mas não um efeito ou finalidade educativa propriamente dita.

Augusto Boal baseando-se na teoria aristotélica, considera que a impureza da alma do espectador é eliminada à medida que avança o processo de excitação trágico. Conclui, então, que quando o Homem falha nas suas acções, no seu comportamento virtuoso em busca da felicidade, a Arte da tragédia intervém para corrigir essa falha. Para este autor, o espectador liga-se aos seus heróis através da ‘piedade’ e do ‘terror’, porque algo imerecido acontece a uma personagem com a qual se identifica.¹¹¹

O espectador, ao identificar-se com uma personagem assume uma atitude passiva, delega-lhe poder de acção, vivendo alguns momentos de forma ‘vicária’, já que, sem agir, sente que está agindo e, sem viver, sente que está vivendo. O espectador é, igualmente, levado a amar e a odiar quando a personagem o faz.

Aristóteles divide a tragédia em seis partes: ‘mito’, ‘carácter’, ‘elocução’, ‘pensamento’ e ‘meloquia’. Por ‘mito’, entende a composição das acções, por ‘carácter’, as qualidades das personagens; por ‘pensamento’, tudo aquilo que as personagens dizem para demonstrar ou manifestar a sua decisão; por ‘elocução’, o enunciado dos pensamentos por meio das palavras e a ‘meloquia’ é o principal ornamento. O espectáculo cénico, apesar de ser o mais emocionante, é o menos próprio da poesia, dado que a tragédia pode manifestar os seus efeitos sem representação e sem actores. Entende o filósofo que um bom espectáculo depende mais do cenógrafo do que do poeta.¹¹²

A obra de Aristóteles apresenta três tipos de género literário a que um poema pode pertencer: o lírico, o épico e o dramático. Ao género lírico pertence o poema que consiste numa forma de expressão dos sentimentos, das emoções, dos desejos, dos conhecimentos, ou seja, da visão do mundo de alguém, do ‘eu’ que fala no poema. Ao género épico pertence o poema que conta uma história, um episódio, razão pela qual também é chamado narrativo.

Ao género dramático pertence a peça teatral. O texto dramático é o único elaborado com o fito de ser representado num palco e, por isso, é o único que possui instruções para o momento da representação. O termo drama (do grego drân: agir) está relacionado com acção, representação, como aponta Osório Mateus.¹¹³

Na antiguidade, o drama preocupa-se com a encenação de acções humanas que simbolizam a transgressão da ordem no contexto familiar ou social. Textos dramáticos são aqueles em que a ‘voz narrativa’, entregue a personagens, contam uma história por meio de diálogos e monólogos.

Há dois tipos de poemas dramáticos: a tragédia e a comédia. A tragédia desenvolve determinados temas como as paixões humanas e os conflitos por elas desencadeados, apresentando também personagens nobres e heróicas como deuses, semideuses ou membros da aristocracia. Aristóteles considerou, assim, que a

(...) poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. A imitação pela poesia pode imitar homens melhores ou piores. A imitação de homens melhores resulta na tragédia, e a imitação de homens piores resulta na comédia. Os de mais alto ânimo imitaram as acções nobres e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as acções ignóbeis (...).¹¹⁴

Os homens imitados na tragédia praticam necessariamente acções elevadas e são distinguidos, em geral, pela virtude. Sófocles e Homero imitam nas suas tragédias estes homens de carácter elevado.

Tragédia é um género literário possuidor de regras próprias, distinta de trágico que é um princípio filosófico e antropológico presente noutras formas artísticas e na existência humana. Já a comédia, contrariamente, é tida como a pior das espécies, porque provoca no espectador o riso, e, com ele, o destemor, a aventura, a rebeldia, representando seres humanos piores do que aqueles que existem na realidade.

A tragédia entra em declínio em simultâneo com a democracia ateniense, mas persiste na história da cultura ocidental como uma importante referência na Literatura e na Filosofia. No final do período helenístico entra mesmo numa fase de apagamento, sendo considerada como um género que pertence exclusivamente ao mundo pagão, pré-cristão. Entre o Renascimento e o século das Luzes, a sua visão negativa continua, surgindo apenas em meados do século XVI na Europa, adquirindo vigor no decorrer do século XVII.

Aristóteles e a dramaturgia clássica examinam exclusivamente o texto e a estrutura da obra sem se preocuparem directamente com o trabalho de representação e com o espectáculo, já que a cena ou o espectáculo são supérfluas¹¹⁵. Consideram que se dirigem

aos sentidos e à imaginação e que desviam a atenção do público da beleza literária e da reflexão sobre o conteúdo trágico. A partir do século XIX surge uma outra concepção de cena e de representação. O texto passa a ser visto como portador de potencialidades cénicas que até aí não lhe são reconhecidas. Defende-se, a partir de então, que a representação e o trabalho cénico não estão em conflito com o sentido textual, mas ao serviço dele, ou seja, entre o texto e a cena existe uma relação dialéctica.

Actualmente, segundo Patrice Pavis o texto dramático não apresenta caracteres que o diferenciem de outros tipos de textos, já que todo o «texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena.»¹¹⁶ Também para Osório Mateus, o texto dramático torna-se peça quando é transformado em roteiro e, posteriormente, em texto do género espectacular. Para este autor, quando se fala de teatro pensa-se na prática teatral como um todo ou então em texto dramático, ou seja, no

(...) conjunto das palavras pronunciadas em cena – conjunto melindroso e susceptível de ser posto em páginas, de ser impresso com a adjunção eventual de toda uma série de rubricas e didascálias: falar-se-á neste sentido do teatro de Racine, do teatro trágico grego; isolado e fixado este ‘teatro’, poder-se-á reproduzi-lo, poder-se-á inclui-lo nas antologias ou manuais literários, analisá-lo, traduzi-lo.¹¹⁷

O conceito teatro, segundo Osório Mateus, pode aparecer metaforizada noutros contextos e adquirir outros sentidos. Assim, a acepção de Literatura dramática pode aparecer ao lado de teatro como edifício onde se fazem representações cénicas, ou ainda ‘teatro de guerra’, entre outras. A própria Literatura dramática chama-se teatro. Desde Platão e Aristóteles, a História do teatro foi englobada na da Literatura, assim como o teatro incluído nas letras, até porque o texto escrito era a única maneira de o preservar.¹¹⁸

João Malaca Casteleiro também aponta o carácter polissémico do conceito drama. Para este autor, é um conceito com vários sentidos como o nome genérico para todas as obras de carácter sério que se destinam a ser representadas num palco ou num meio de comunicação audiovisual, composição ou peça teatral em que o tema se situa entre o trágico e o cómico, acontecimento ou situação trágica que provoca interesse, comoção, de modo análogo à tragédia e à catástrofe. Considera ainda que fazer um drama é exagerar nos aspectos negativos de determinado acontecimento ou situação.¹¹⁹ Determinados conceitos de teatro como, por exemplo, ‘cenário’, ‘palco’, ‘cena’, ‘teatro’, ‘actor’, ‘farsa’, ‘máscara’, ‘espectacular’, ‘espectador’, ‘espectáculo’, ‘disfarce’, ‘peça’, têm aplicação simultânea na vida quotidiana e outros, de uso corrente, são empregues no teatro.

Os acontecimentos retratados pelo teatro reportam-se a momentos excepcionais da actividade humana e a cena – o lugar da acção – e o espaço e o tempo são reconstituídos perante o espectador num intercâmbio ‘eu – tu’. Como explica Pavis, mesmo na «peça didáctica (...) não existe uma mensagem única e, sim, um conjunto de questões e sistemas significantes que o próprio espectador deve interpretar e combinar com maior ou menor liberdade e fantasia.»¹²⁰ O artista cria a sua obra, mas quem a interpreta e a aprecia, recria-a. No teatro, qualquer espectador observa o olhar do outro, mas, ao fazê-lo, gosta de construir o seu. Assim, a cada indivíduo é dada a possibilidade de construir as suas próprias imagens. A obra é do artista que a cria, mas a mensagem é do espectador que a recria.

O teatro didáctico tem por objectivo a instrução do público, de o convidar a entender e a reflectir sobre um problema e a adoptar, em seguida, uma posição moral ou política acerca do mesmo. Já Horácio (65 a. C.) revela esta preocupação na sua obra *A Arte Poética*. Na Idade Média, enquanto essa preocupação é de índole religiosa, no Renascimento pretende-se moralizar através da Literatura e o Classicismo Francês limitou esse moralismo ao exórdio, ao prólogo e ao epílogo. No século XVIII, Voltaire, Diderot e Lessing organizam as suas obras de forma que a mensagem moral apareça claramente, enquanto para Schiller o palco é uma ‘instituição moral’.

A partir da divisão aristotélica, a moderna teoria literária divide-a em narrativa ou épica, lírica e dramática. O género dramático compreende a tragédia, a comédia, a tragicomédia e a farsa. O drama, num sentido geral, é o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma acção conflituosa. Sousa Bastos (1844-1911) definiu-a como sendo

(...) a peça teatral, em prosa ou verso, formando o meio-termo entre a tragédia e a comédia, séria na essência, quase sempre familiar, admitindo todo o género de personagens, exprimindo toda a sorte de sentimentos e em todos os estilos. (...) é uma peça de carácter comovedor, mais familiar que a tragédia, mas aproximando-se dela pela natureza e complicação dos acontecimentos, tirando da comédia os seus processos de intriga, a sua linguagem natural e a cópia dos costumes e situações vulgares da vida.¹²¹

A retórica é um dos aspectos a considerar na análise teatral. Para Pavis, a retórica desempenha um papel importante no teatro «já que este constitui um conjunto de discursos destinados a transmitir ao espectador a mensagem textual e cénica, da maneira mais eficaz possível.»¹²² Segundo este autor, também Quintiliano e Cícero, nos seus tratados de retórica, comparam a arte do orador à do actor. A arte do actor teria mesmo guardado os conselhos recomendados para a do orador.

Manuel Alexandre Júnior refere, na introdução à *Retórica* de Aristóteles¹²³, que a Literatura tem um papel de destaque no acesso à cultura e civilização gregas e que essa Literatura é moldada pela retórica. Já Homero eleva os gregos pela forma genial como utilizam as palavras.

A retórica é uma disciplina humana, antiga, produto do labor e experiência de oradores cujo objectivo é ajudar aqueles que se propõem exercitar as técnicas da persuasão. Nos dramas de actualidade dos textos tratados está presente a retórica, sendo utilizada, por um lado, como um meio dissuasor da emigração e, por outro lado, como uma forma de manipulação, à maneira sofisticada, por parte dos aliciadores à emigração clandestina.

II.3. A REVOLUÇÃO DO TEATRO PORTUGUÊS NO SÉCULO XIX RUMO AO DRAMA DA ACTUALIDADE.

O romantismo não é apenas um estilo literário de uma época, dado que tem expressão na música, na pintura, na filosofia, na política e na sociedade. Com manifestações em todos os domínios da cultura, representa, em geral, «uma contestação e uma refutação, em relação à modernidade burguesa e capitalista, produto da racionalidade filosófica, científica e técnica, gerada pela *Aufklärung*»¹²⁴, como revela Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Pode ser caracterizado por uma disposição dionisíaca, acompanhada da predominância da imaginação e da sensibilidade sobre a razão, com manifestações estéticas irregulares que traduzem a emotividade e a fantasia.

No campo do pensamento, para Vitor Manuel de Aguiar e Silva, o romantismo é «a revolta contra a racionalidade instrumental, contra o princípio da eficiência produtiva, contra o desencantamento do mundo, contra o utilitarismo e conformismo, contra a mecanização da vida e da sociedade.»¹²⁵ O historicismo romântico difunde uma concepção relativista de cultura e de Arte, fomentando a criação do conceito de literatura nacional como a expressão mais autêntica da língua, do génio e da alma de cada povo. Os escritores românticos valorizam as especificidades e as diferenças da criação artística na sua relação estreita com o contexto histórico.

Para muitos autores, deve falar-se em romantismos e não em romantismo, devido às assincronias e disparidades manifestadas nos diferentes espaços culturais europeus, apesar da existência de vectores comuns às diferentes manifestações literárias. Também as datas de início e fim de um movimento estético e literário são flexíveis e arbitrarias não sendo

Portugal uma excepção, onde as manifestações deste romantismo se apresentam indissociáveis da matriz ideológica e liberal e de valores como liberdade, igualdade e justiça social, entre outros. A estrutura económica da sociedade faz emergir a consciência dos homens e com ela a Literatura.

O romantismo em Portugal manifesta-se em circunstâncias específicas. De teor nacionalista criou vários géneros e o seu próprio público, dado que a decadência cultural do país convida os escritores a envolverem-se, de alguma forma, na praxis, e a utilizarem a linguagem retórica.

Contudo, para Alexandre Herculano (1810-1877), a vocação teórica do romantismo português não é grande, crescendo, mesmo, sem obra feita. O próprio escritor sente a falta de um curso de Literatura que englobe áreas como a estética, a poética e a História da Literatura. Uma teoria dos géneros literários apenas pode «ser reconstituída dos prefácios, críticas ou artigos, tentando partir, quando possível do legado do romantismo europeu.»¹²⁶ A teorização existente é, na sua opinião, importada, uma vez que se encontram nos autores portugueses traços de Schiller (1759-1805), dos irmãos Schlegel e de Victor Hugo (1802 - 1885).

O romantismo português é marcado pelo histórico e nacionalista e pela introdução de novos géneros ou formas que espelhem novos valores para as gerações futuras. Ao fazer a sua própria história através de retratos históricos do passado na poesia, na narrativa e no teatro, encaminha-se lentamente para outros temas como, por exemplo, o da actualidade.

Certos géneros literários são mais considerados do que outros. Destacam-se a novelística, a poesia, a dramaturgia, a historiografia e o romance histórico. Na grande luta da renovação social é preciso que o povo seja o juiz das batalhas intelectuais sendo a instrução uma das grandes preocupações dos escritores. Enquanto os jornais políticos aparecem e desaparecem com rapidez, os instrutivos gozam de vida perene. O público procura-os e lê-os recompensando, simultaneamente, os escritores que percebem e divulgam a tendência e as necessidades da época.

Dadas as necessidades dos novos leitores o estilo jornalístico sofre alterações, sobretudo, por influência dos escritores estrangeiros. A par de um artigo de crítica, de moral e de ciência, é apresentado um romance histórico, uma cena dramática ou um poema. Chamariz indispensável é anunciar os lentes fundadores e colaboradores ilustres que, independentemente da colaboração prestada, passam a assinar as publicações.¹²⁷ Na nota

que precede o capítulo inaugural do *Jornal dos Interesses Físicos, Morais e Literários*, como se queria a *Revista Universal*, elogia-se Almeida Garrett, a sua colaboração e a sua obra.

Em consequência desta remodelação é publicado no semanário *O Panorama*, Jornal Literário e Instrutivo, *O Bobo* de Alexandre Herculano. Mais significativo para a Literatura é o facto de a *Revista Universal Lisbonense* ter oferecido a publicação dos seis capítulos iniciais de *Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett, alcançando uma grande popularidade tal como se escreve no limiar do prólogo da segunda edição.

O teatro do século XIX, do ponto de vista estético e social, não coincide com a centúria de oitocentos. Compreende um período de cerca de cento e trinta anos, situando-se e entre o puro barroco e o ultra-romantismo. O drama histórico e o melodrama sentimental impõem-se nos anos quarenta.

A História fornece, desde os tempos mais recuados, matéria para as suas efabulações, sendo a matéria do drama histórico. O teatro, na sua essência, é o lugar da significação histórica, lugar que tanto pode ser implícito ou explícito, literal ou metafórico, sendo considerado um retrato do Homem no tempo. Em sentido restrito, o teatro histórico revive no palco os momentos fulcrais da História para fins didácticos ou meramente narrativos.

Em Portugal, as bases do drama histórico tinham sido lançadas pelos escritores pré-românticos quando, ao teatralizarem temas históricos, lhe inserem o sentimento melodramático, o esquema formal da tragédia antiga e o espírito liberal, tal como constata Luiz Francisco Rebello.¹²⁸

O melodrama é um género literário nascido em Itália no século XVII, cuja característica principal é o facto da acção ser cantada. A evolução social e política, a ascensão da burguesia, a transformação dos gostos, bifurcam o melodrama na ópera onde a música ou predomina sobre o texto ou é apenas o suporte da acção, destinada a realçar os momentos fulcrais das cenas com a entrada e saída em cena de certos personagens.

O teatro histórico e o melodrama possuem características semelhantes e inspiram-se em matizes comuns como o romance histórico, a novela gótica ou de terror, veiculados pelo teatro francês. Contudo, rapidamente se esgotam devido à falta de fecundidade das peças teatrais, acusadas pelo crítico Andrade Ferreira (1823-1875) de passar de um amor às tradições nacionais, da inspiração das 'idades cavaleirosas', de uma predilecção pelo espírito poético a uma contagiosa mania literária.¹²⁹ Também Luiz Francisco Rebello se refere à falta

de cerimónia com que a História é tratada, sendo elevada ao fantástico, inflamada de fortes exemplos de paixão humana ‘como as vinganças dos tempos feudais’.¹³⁰

Alexandre Herculano traça as teorias do romantismo, mas os escritores dramáticos, à excepção de Almeida Garrett, não as sabem assimilar. Elevam-nas ao absurdo, a consequências extremas, preferindo a Idade Média e o absolutismo monárquico, as paisagens lúgubres, a separação entre o trágico e o cómico.

A salvação do drama histórico passaria, segundo Alexandre Herculano, por introduzir vitalidade na acção dramática de modo a tornar-se eco da era actual e dos povos. Para escrever dramas históricos não basta, somente, conhecer alguns livros históricos, datas e nomes ilustres, é necessário também ressuscitar a época de modo integral, a sociedade e a política, as misérias e as agonias das pessoas e inserir-lhes acção.

Como constata Luiz Augusto Rebello da Silva, derrubado o governo autocrático de Costa Cabral (1803-1889), em 1851, o melodrama histórico entra em declínio, por se apresentar escrito, como afirma Alexandre Herculano, numa «linguagem de cortiça e de ouropel», impregnada de «expressões túrgidas e descomunais que fazem arrepiar o senso comum e que ofendem a verdade e a natureza»¹³¹. Todavia, o fascínio pelo teatro histórico é grande. Os escritores preferem a Idade Média à greco-romana, as paisagens sepulcrais às idílicas e a justaposição do sublime e do grotesco.

Mas para Alexandre Herculano, «a vida presente (...) também é sociedade e história», razão pela qual recomendava à nova geração de escritores que «estuda(ssem) o mundo que os rodeia e vesti(ssem) os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade»¹³², como escreve Luiz Francisco Rebello. Também Almeida Garrett reprova a dança macabra de assassinos, adultérios, incestos, blasfémias e maldições, encontrando, neste tipo de dramas, um grande desfasamento com o seu *Frei Luís de Sousa*. Em reacção a esta tendência, aconselha os dramaturgos a oferecer ao povo o espelho em que se possa rever, a si e ao seu tempo.

O melodrama de enredo passional serviu de passagem do drama histórico para o drama de actualidade. Segundo o crítico Andrade Ferreira, este melodrama é irmão gémeo do outro e, segundo Francisco Gomes de Amorim, que o caricatura em *Fígados de Tigre*, em 1857, obriga «as mães de família a não irem para o teatro sem provisão de lenços, para enxugar os olhos durante o esfaqueamento dos galãs, e sem bolos, para fazerem calar as crianças, assustadas com o berreiro dos tiranos»¹³³.

O drama de actualidade floresce no terceiro quartel do século XIX, por oposição ao drama histórico que, entretanto, entraria em fase de desgaste. A saturação do drama histórico e as transformações políticas provocadas pelo ‘cabralismo’ levam os escritores a mudarem o rumo da sua criação dramática. Alexandre Herculano, já em 1842, tinha aconselhado os mancebos a ‘estudarem o mundo que os rodeia e vestirem os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade’.

O drama de actualidade, à semelhança do romance de actualidade, denominado ‘original’, ‘contemporâneo’ ou ‘social’, representa um género literário associado ao teatro, desenvolvido a partir de meados do século XIX, por oposição à ficção historicista oriunda da Revolução Liberal. O contexto histórico, social e factores de ordem política e cultural estão na origem do aparecimento do género, segundo Luiz Francisco Rebello.¹³⁴

Podem ser identificados como factores relacionados com o seu aparecimento a lenta industrialização do país, a especulação financeira, o descontentamento das classes mais desfavorecidas, a implantação da ideologia socialista. Amores ocultos, segredos de família, revelações inesperadas, atitudes de abnegação e renúncia expressos numa linguagem retórica e empolada, acrescidos de humanitarismo e apelo à conciliação de classes são os ingredientes a partir dos quais se constrói o novo género dramático.

Mendes Leal (1820-1886), cultor do drama histórico, lança, em 1839, o primeiro drama da actualidade de que há conhecimento em Portugal, *Os Dois Renegados*, tornando-se seu pioneiro. Este dramaturgo considera a estética do drama da actualidade como

(...) comédia, que não exclui as lágrimas, que sabe aliar a ironia com veemência, o sarcasmo acerbo com a eloquência audaz (...). Aproximando-se da realidade sem deixar de ser ideia, abraça, no seu complexo, a vida esmaltada de dores e júbilos, alternada de lágrimas e risos, (...) tudo às vezes mesclado e misto; (...) tudo, em suma, concorrente à acção – ao drama, como lhe chamavam os gregos –, à acção tal como a sociedade oferece em exemplo ao teatro, tal como o teatro a deve recambiar em cópia e lição à sociedade.» (...) Cópia e lição: eis os dois requisitos fundamentais a que o drama de actualidade deveria obedecer, correspondendo a uma dupla exigência de verosimilhança e utilidade.¹³⁵

Os enredos e as peripécias das suas obras seguem pressupostos românticos como, por exemplo, o pessimismo, a fusão do grotesco e do sublime, o sentimentalismo, a tentativa de liberdade criadora e a morte como forma de escape. Contudo, a forma como expõe os sentimentos, como os trata, as justificações e explicações dos acontecimentos, não são apenas românticos.

O drama da actualidade caracteriza-se pela reprodução verdadeira dos costumes contemporâneos, da sociedade e vida da época. A observação crítica e a intenção

moralizadora inerente à comédia combinam-se com situações patéticas e com a expressão exaltada dos sentimentos próprios do drama romântico tal como fará o dramaturgo na obra *O Tio André Que Vem Do Brasil*.

As produções dramáticas do novo género caracterizam-se por um idealismo intrínseco, algo que leva Mendes Leal a defender uma aproximação à realidade que não deixe de ser ideia. Camilo Castelo Branco, comentando o nascimento do drama realista, afirmação que corrige e altera, mais tarde, para drama espiritual, considera que Mendes Leal o teria inaugurado. Também César Lacerda defende que o teatro moderno é a «arte que ensina», «instrução às classes mais baixas da sociedade».¹³⁶

Para Luiz Francisco Rebello, o drama de actualidade é um género eclético, porque retira de cada género anterior a sua ‘parcela de verdade’ de modo a satisfazer ‘condições essenciais da arte e da sociedade’. Para este escritor, mantiveram-se

(...) intactos os fundamentos estruturais e ideológicos do teatro histórico da década anterior: apenas o cenário deixa de ser a sala de armas de velhos castelos, a cela de um convento ou um tenebroso e húmido subterrâneo, para se transformar num salão burguês elegante, na antecâmara de um ministério ou no pátio de uma fábrica, e as personagens trocam o manto dos reis e a cota de malha do guerreiro pela sobrecasaca dos novos barões e a blusa do operário, (...).¹³⁷

Nos autores ultra-românticos, segundo Duarte Ivo Cruz, destacam-se algumas implicações ideológicas do drama de actualidade como a maleabilidade social, abertura das classes dirigentes aos humildes, defesa da modernização e industrialização, respeito pela Coroa e pelas instituições do constitucionalismo, condenação da agiotagem versus trabalho honrado. De certa forma, algumas destas características também já estão presentes nas peças históricas no pré-romantismo, embora os valores ideológicos sejam mais visíveis no drama social como a recompensa para quem trabalha, condenação dos agiotas, humilhação e castigo dos cínicos, como nota o autor.¹³⁸

Na ilha da Madeira, o teatro teria passado por fases idênticas às de Portugal continental. Rui Carita dá conta da existência de casas de espectáculos anteriores ao século XIX, embora seja durante este século que se expande em termos físicos com a construção de edifícios e com o número de representações feitas por actores estrangeiros e portugueses¹³⁹.

A Virtude Premiada de João de Nobrega Soares teve um enorme sucesso na Madeira, tendo-lhe sido dedicados vários artigos na imprensa. É de realçar também a afinidade e admiração deste escritor madeirense por Almeida Garrett, por quem teria sido influenciado na forma de escrita.

O drama *O Alliciador* de João de Andrade Corvo, apesar de ter sido representado no Teatro D. Maria II em Lisboa, a cena passa-se na Madeira, na década de cinquenta do século XIX. Também Álvaro d'Azevedo retrata em *A Família do Demerarista* a Madeira do século XIX, na década de cinquenta, nomeadamente a crise financeira dos 'morgados' e também o demerarista, o vilão que emigra para Demerara e volta rico.

II.4. DRAMATURGOS DO SÉCULO XIX: A ENCENAÇÃO DA VIDA

Almeida Garrett ocupa um lugar de destaque na cultura portuguesa do século XIX. De ascendência burguesa e católica, cresce, interiormente, no seio de um ambiente social e político determinante: a transição do poder absoluto ao liberal. Garrett é um pioneiro do romantismo, encontrando nele e na sua experiência de vida, o pano de fundo a partir do qual pode questionar o Homem e a sociedade. A sua obra e o seu itinerário existencial são uma amálgama entre o «homem, o cidadão e o artista», como afirma Ofélia Paiva Monteiro.¹⁴⁰

A experiência do exílio, em França e Inglaterra, proporcionam-lhe a consciência que é necessária a criação de uma nova mentalidade nas letras, nas artes e, particularmente, no teatro. Tal como acontecera a muitos epistológrafos do passado, os vários exílios permitem-lhe um amadurecimento do espírito, a aquisição de uma identidade nacional, possíveis de encontrar no estudo do 'grande livro nacional' que é o povo, nas suas tradições, nas suas virtudes, nos seus vícios e nos seus erros, segundo palavras de Luiz Francisco Rebello.¹⁴¹

No estrangeiro, lê Byron, Lamartine, Vitor Hugo, adquirindo outra compreensão de autores já anteriormente estudados. De regresso definitivo a Portugal traz consigo novas perspectivas estéticas e culturais e novos modos de expressão. Na reforma teatral que empreende, encontram-se aspectos da cultura, então, adquirida. Segundo Ofélia Paiva Monteiro, a conjugação destes factores resulta na passagem

da crença da bondade «natural» do homem e na virtude regeneradora da Liberdade à verificação endolorida da complicada teia de mal e bem com que se urdem o mundo e o indivíduo, verificação acompanhada pelo avolumar de sentimento religioso (a plenitude, outrora colocada num horizonte imanente, adquire então o cariz de um sonho absoluto, revelador do desejo de Deus na precariedade da terra), (...) sonhar a índole 'nacional' (...).¹⁴²

Almeida Garrett é precursor do drama romântico português. O teatro é, para este dramaturgo, 'grande meio de civilização', considerando que não evolui enquanto não se fizer uma reforma alargada e sistemática que abranja a praxis e a reflexão crítica. A sua obra

dramática *Um Auto de Gil Vicente*, representado em 1838, é o modelo literário que o autor considera ser primeiro do género.

O início do seu projecto de regeneração do teatro português coincide com a estreia daquele drama, tendo ficado célebre a afirmação, citada por Luiz Francisco Rebello, que «não quis só fazer um drama, mas sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro.»¹⁴³ Com este novo género, denominado ‘drama histórico’, síntese da tragédia e da comédia, uma nova fase da literatura dramática emerge na cultura portuguesa.

O teatro português, na perspectiva do escritor, pecava pela falta de inovação, ausência de novas peças e representação das estrangeiras que se traduziam para português. Nos prefácios das suas obras faz recomendações e apelos aos escritores, aconselhando-os a ‘ser nós’, ‘a ver por nós’, ‘a tirar de nós’, rejeitando a imitação de ‘padrões antigos ou recentes vindos de fora’.¹⁴⁴ Contudo, há a acrescentar a este quadro, segundo Ofélia Paiva Monteiro, a fraca preparação dos actores e a falta de condições, conforto e atracção dos edifícios.

O teatro é, para Garrett, um grande meio de civilização, mas não prospera onde não existe. O seu *Frei Luís de Sousa* é considerado ‘brilhante’, uma ‘perfeita tragédia’, por variados críticos. As obras do autor, anteriormente citadas, marcam uma viragem na Literatura portuguesa não só na selecção dos temas, que privilegiam a história nacional em vez da antiguidade clássica, como na liberdade da acção e na naturalidade dos diálogos. *Frei Luís de Sousa* possui, segundo vários autores, uma base histórica real, uma dimensão poética e um significado mítico.

Os seus primeiros escritos dramáticos exaltam patriotismo, revelam herança do século XVIII, fazem sobressair a sua posição ideológica, uma procura de expressão de liberdade, conhecimentos e influência da tragédia clássica, ou seja, na sua obra conflui o clássico e o romântico. O drama é, para o escritor, a forma que mais se adequa ao público moderno, porque assume a função pedagógica e social que a tragédia desempenha na ‘polis’ grega. Para Teresa Almeida, «o escritor consegue encontrar uma missão «intelectual e moral» para o romance e o drama, os géneros do seu tempo, que são oferecidos ao povo (...)».¹⁴⁵

O século XIX é, para Garrett, um século democrático, defendendo que o que se faz há-de de ser pelo povo e com o povo. Os leitores e os espectadores do presente preferem, segundo o autor, algo mais substancial e menos condimentado do que o que se vinha a praticar. O povo quer verdade, pelo que o romance, o drama, o drama histórico, e novela da

actualidade, devem transmitir essa verdade do passado e serem o espelho em que o povo se veja a si e ao seu tempo.

O verdadeiro espírito português deve ser estudado no grande livro nacional, nas suas tradições, nas suas virtudes, nos seus vícios, nas suas crenças e nos seus erros, porque o povo apenas aplaude, aprecia e gosta o que entende. A poesia nacional deve, por isso, ressuscitar verdadeira e legítima.

Também os seus escritos sobre o Brasil, contêm ideais de liberdade e aconselhamento aos escritores brasileiros a usarem as descrições da sua terra para criarem uma Literatura própria, já que no Brasil é preciso lutar contra o francesismo e outras formas alienígenas. Garrett está também interessado nos problemas políticos que afectam o Brasil e as suas relações com Portugal na época. Questões como o ódio racial, a extinção dos indígenas, a abolição da escravatura e a emigração aparecem, recorrentemente, nos seus trabalhos, razão pela qual incentiva Francisco Gomes Amorim a escrever acerca de temas relacionados com a emigração para aquele país.

Em consequência do notável trabalho desenvolvido, o escritor é convidado, por portaria régia, a apresentar um plano para fundar e organizar o teatro português, que seja uma escola e contribua para a civilização e moralização da nação. Neste documento, manda-se criar um Conservatório de Arte Dramática, promove-se a edificação de um teatro nacional e instituem-se prémios para os autores dramáticos que sejam bem aceites publicamente e, simultaneamente, melhorem a Literatura e a Arte nacionais.

Na sequência desta portaria, Garrett, elabora um relatório onde apresenta o programa geral da reforma cultural através do qual pensa dignificar o teatro por ser um meio privilegiado de desenvolvimento da cultura, educação e civilização. Posteriormente, é também «nomeado Inspector geral dos theatros.»¹⁴⁶ Nesta época, uma iniciativa digna de registo, segundo Sousa Bastos, passa por transferir a censura teatral das mãos dos frades, dos desembargadores e câmaras municipais para membros do Conservatório.¹⁴⁷

Para Sousa Bastos, Almeida Garrett é o grande nome do teatro português, quer pelas obras de literatura dramática, quer pelos resultados alcançados a favor da Arte e dos artistas. Ao escrever sobre o autor, Sousa Bastos diz sentir-se

(...) estremecer de respeito, inflamar de entusiasmo, pasmar de admiração, e ajoelhar-se respeitoso ante o mestre sublime de todos os que labutam na litteratura dramática, o protector sincero dos que mourejam n'estas lides da scena.¹⁴⁸

Segundo o testemunho deste estudioso do teatro português quando a companhia italiana de Ernesto Rossi está em Lisboa, em 1860, e representa, no teatro S. Carlos, o drama *Frei Luiz de Sousa* é extraordinário o entusiasmo perante peça tão sublime, sendo considerada uma autêntica obra modelo que causa admiração geral.¹⁴⁹

Mendes Leal escreve acerca de Almeida Garrett que de «taes homens não se diz foram porque não deixaram de ser; diz-se são, porque a sua melhor vida vem a começar na posteridade»¹⁵⁰ e, recentemente, Teresa Almeida considera que «o escritor consegue encontrar uma missão «intelectual e moral» para o romance e o drama, os géneros do seu tempo, que são oferecidos ao povo, num «século democrático»¹⁵¹.

Contudo, segundo André Crabbé Rocha, a maior parte dos dramaturgos da ‘escola de Garrett’ são autores secundários «cuja fugaz nomeada só poderá interessar aos vasculhadores da história literária (...), [porque] fizeram aos centos, na sua mediocridade, aquilo que Garrett se esforçou por evitar.»¹⁵² Do ponto de vista dramático, os espectáculos são divertidos, mas não possuem qualidades literárias. Os episódios de história da pátria dão lugar a cenas de ‘emoções sensacionais’ e no final da sua carreira, Almeida Garrett acaba por desperdiçar o seu talento em adaptações de comédias.

No entanto, Garrett orienta os seus sucessores no sentido do teatro de actualidade que reflecta sobre a crise da sociedade. Francisco Gomes Amorim é um dos dramaturgos que aquele escritor mais largamente aplaudiu nos dramas *Ódio de Raça* e *O Cedro Vermelho*.¹⁵³

Alexandre Herculano é detentor de uma obra, simultaneamente, diversificada, coerente e una, sendo guiado por um projecto romântico-liberal não dissociado da vida, já que, como cita Bernardette Capelo Pereira, o «homem imprime necessariamente em todos os actos da vida as condições do seu ser»¹⁵⁴. Sousa Bastos considera-o um escritor ‘puro’, ‘crítico abalisado’, ‘jornalista modelo’, ‘poeta primoroso’, escritor de ‘obras immorredouras’. O seu drama *O Bobo* é, segundo Sousa Bastos, uma das peças mais marcantes do escritor.¹⁵⁵

Camilo Castelo Branco (1825 – 1890), segundo Maria de Lurdes Ferraz, pode considerar-se um mito do romantismo português.¹⁵⁶ Inicia-se na poesia, mas é no teatro de inspiração histórica que lança o seu fito de escritor, reconhecendo a autoridade de Garrett e Herculano e a lição de Castilho. A sua obra dramática, situada entre comédias e dramas, retrata a sociedade actual. Segundo Luiz Francisco Rebello,

(...) das duas grandes linhas seguidas pelo drama de actualidade, a linha social e a sentimental, (...) privilegia a segunda (...), o que evidentemente não deve entender-se em

termos absolutos, pois que a análise dos costumes subjaz à caracterização social das personagens e é inerente à própria natureza dos conflitos em que elas se vêem envolvidas.¹⁵⁷

A exuberância, o imprevisto, o excesso passional das suas intrigas, cativam, igualmente, a geração literária dita ultra-romântica. A intriga é quase sempre de teor passional, típico do escritor romântico. Os impulsos do coração determinam a acção das personagens principais que, normalmente, se defrontam com outras, movidas por impulsos como o estatuto social, as rivalidades familiares e os interesses económicos.

Poesia ou Dinheiro? é o primeiro drama de actualidade de Camilo a subir à cena. Após a independência do Brasil, o ‘mineiro’ é substituído pelo ‘brasileiro’. O escritor cruza, ao longo da sua vida, com variadíssimos ‘brasileiros’, sendo admirador de D. Pedro II. Mas nem por isso deixa de eleger o ‘brasileiro torna-viagem’ como alvo preferencial para as suas personagens. A personagem do ‘brasileiro’ é dissecada na sua obra, em vários aspectos negativos como ‘novo rico’, ‘analfabeto’, ‘estúpido’, possuidor de ‘mau gosto’, ‘imoral’, ‘cobiçoso’, entre outras características negativas.

Outros autores, porventura nomes de impacto inferior, deixam um bom contributo para a compreensão da produção literária portuguesa do século XIX como, por exemplo, alguns textos dramáticos, folhetins, memórias e escrita jornalística. Da análise dos textos dramáticos tratados pode concluir-se que os autores não podem ser separados das suas produções, já que não está em questão a qualidade literária das suas obras, mas o uso das suas capacidades, os retratos que fazem da sociedade, porque são representações das suas experiências profissionais e de vida.

José Agostinho de Macedo (1761 - 1831), segundo Duarte Ivo Cruz, possui, enquanto dramaturgo, um «estilo «neo-arcade», polemista cruel e político truculento (...)»¹⁵⁸. Para este historiador do teatro luso-brasileiro, José Agostinho de Macedo escreve cerca de dez peças, mais interessantes pela temática do que pela estrutura dramática. A vocação de pregador permite-lhe alcançar elevada notoriedade na época através dos seus sermões. É detentor de elevada erudição e grande talento, sendo considerado um escritor fecundo. A obra escrita está repartida em dramas, comédias, tragédias e elogios dramáticos.

Outro dramaturgo aqui destacado é José da Silva Mendes Leal Júnior (1820 - 1886), escritor, jornalista, diplomata e político. Começa a sua carreira de escritor de forma modesta na imprensa embora se tenha tornado autor de uma vasta obra, expressão da corrente

histórica e social do teatro. Em ambos os géneros divulga amplas intenções morais e didácticas, defendendo um teatro que reproduza os costumes da sociedade.

Para Sousa Bastos, Mendes Leal, é mesmo «o primeiro continuador da obra de Garrett, o que lhe seguiu as pisadas, o primeiro a alcançar prémio nos concursos de obras dramáticas.»¹⁵⁹ Algumas das suas obras são adaptadas da Literatura estrangeira, mas a maioria é portuguesa na forma e no assunto. Inocêncio da Silva considera que «Mendes Leal é um dos profetas maiores da actual geração literária de Portugal. É talvez o que tem escripto mais, e seguramente em mais variados ramos do saber humano.»¹⁶⁰

Cultiva de forma significativa e sistemática o drama de actualidade, sendo apontado, algumas vezes, como seu precursor. Segundo palavras do escritor, a estética do drama de actualidade é um género recomposto de outros géneros – drama sentencioso, melodrama pedagógico, comédia lacrimante e optimista. O seu carácter eclético tem como principal objectivo servir a Arte e a sociedade, aproximar-se da realidade sem deixar de ser ideia, «tudo, em suma, concorrente à acção – ao drama, como lhe chamavam os gregos –, à acção tal como a sociedade oferece em exemplo ao teatro, tal como o teatro a deve recambiar em cópia e lição à sociedade.»¹⁶¹

Para Mendes Leal, o drama da actualidade é, simultaneamente, «Cópia e lição: eis os dois requisitos fundamentais a que o drama de actualidade deveria obedecer, correspondendo a uma dupla exigência de verosimilhança e utilidade.»¹⁶² No texto dramático *O Tio André Que Vem do Brazil* aborda temas como a escravatura branca, a aliciação e também os mitos existentes na sociedade portuguesa relacionados com o regresso de familiares emigrados. Para este escritor, o tema da escravatura branca é uma vergonha para Portugal «e para o Brasil uma indecorosa inutilidade».¹⁶³

Também Francisco Gomes Amorim (1827 – 1891) relata no teatro experiências de vida no outro lado do Atlântico. Autor de uma vasta obra de sucesso em Portugal e no Brasil parte, para este país, ainda criança. As informações existentes no século XIX acerca deste escritor romântico escasseiam, mas sabe-se que a negação para o comércio e as saudades da terra fazem-no voltar onde aspira à glória literária sob o entusiasmo de Almeida Garrett, seu protector e amigo, segundo Sousa Bastos¹⁶⁴.

A realidade dramaturgica de que parte o autor é a sua própria realidade, sendo seu grande objectivo **denunciar** os grandes problemas sociais do seu tempo. O teatro,

nomeadamente o drama de actualidade, converte-se, com este dramaturgo, numa forma de denúncia da emigração clandestina e da escravatura branca.

Costa Carvalho refere que, como «obra caracterizadamente autobiográfica que é a de Francisco Gomes Amorim, todos os atalhos convidam a um percurso biográfico: na biografia, estaria encontrada a obra; na obra, inseparavelmente, a vida do escritor.»¹⁶⁵ Entre os temas mais marcantes das obras do escritor, destacam-se a emigração para o Brasil como ‘sucédâneo’ da escravatura no contexto político, social, económico e cultural de Portugal nos anos trinta do século XIX, a sociedade hostil da chegada, a riqueza trazida no regresso a Portugal, entre outros.

Costa Carvalho caracteriza-o como ‘corpo bipartido’, ‘apólida com duas pátrias’, Portugal e Brasil, considerando a sua musa inspiradora portadora de um lugar mítico, o Amazonas. O seu amor e conhecimento do Amazonas, do ponto de vista ecológico, sociológico e antropológico leva este autor a escrever que Amorim «Sabe do sertão como nós do chiado! Comeu, bebeu, viveu no mato! A barbárie, para ele, é como para nós a vizinhança!...»¹⁶⁶ A sua obra é, assim, considerada «um tesouro cultural num mundo já em mutação na sua época; um escrínio de jóias raras (...) usos, costumes e tradições. Actual, ainda, quanto às relações luso-brasileiras, aos conflitos de sempre (...)»¹⁶⁷

Francisco Gomes Amorim possui, então, o que é necessário para ser poeta nacional natural do Brasil, contando que um «poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de bichos ou aves do país; o que pode dar nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques e que estes sejam naturais (...)»¹⁶⁸

Algumas personagens dos seus dramas retratam as pessoas com quem convive e lhe deixam marcas que nunca esquece. Duarte, de *O Cedro Vermelho*, é o retrato de uma dessas excelentes pessoas que conheceu e por quem foi acarinhado.

Do vasto espólio do escritor destacam-se os dramas *Ódio de Raça*, *Aleijões Sociais* e *O Cedro Vermelho*. Em *Ódio de Raça*, os actores vestem com grande profissionalismo as suas personagens, tendo alcançado enorme sucesso na época. Segundo Sousa Bastos, os actores Delphina, Tasso e Theodorico, notabilizam-se na representação de personagens de *Ódio de Raça*. Delphina desempenha correctamente o papel de Marta, a *tapuya*, principalmente quando esta se embriaga. Tasso deixa o público consternado ao encarnar o

papel do negro *Cazuza* e Theodorico faz com tanta verdade e arte o papel do *mulato* repelente, que é brindado com ‘pateadas’ provocadas pela indignação dos espectadores.

Sousa Bastos relata que, numa destas representações, um boticário, de temperamento nervoso, sem se conseguir conter perante uma das perversidades do mulato Domingos, atira para o palco o seu molho de chaves e não tem coragem de as ir buscar, dizendo: «Deus me livre! Se lá encontrasse o maroto do Theodorico, com a raiva de que estava possuído, dava cabo delle!»¹⁶⁹ Sousa Bastos louva, assim, os tempos em que os actores se envolvem nas suas personagens e também a sinceridade do público.

João de Andrade Corvo (1824-1890) distingue-se como jornalista, romancista e dramaturgo. Como escritor, colabora com vários jornais e revistas da época, publicando artigos e poesias. Possui uma carreira profissional variada, desempenhando elevados cargos públicos, tendo estado envolvido no processo de abolição da escravatura e na criação de infra-estruturas nas colónias portuguesas. É autor de obras de carácter variado como, por exemplo, o *Estudo sobre as Províncias Ultramarinas* e de vários textos dramáticos dos quais se destaca *O Alliciador*, escrito em 1859.

O Alliciador retrata a Madeira de meados do século XIX e o seu conteúdo é uma intriga amorosa combinada com alguns problemas sociais como a emigração e o aliciamento. Mantendo-se afastado de alguma retórica romântica dá um contributo significativo para a cultura portuguesa, mostrando-se sensível perante os problemas sociais da sua época.

João de Nobrega Soares (1831-1890), natural da Madeira, é escritor, professor e jornalista, demonstrando interesse por temas da actualidade na sua obra literária. Embora a actividade de escritor não seja a sua principal actividade, é por esta que se notabiliza e fica conhecido. Da sua biografia constam os estudos que faz no Liceu do Funchal e destacam-se, sobretudo, as várias viagens que efectua a África e América que lhe dão formação cultural e preparação literária. A sua obra é cultivada em vários géneros literários como o narrativo, o lírico e o dramático de que é exemplo notável *A Virtude Premiada*.

De entre as suas obras literárias destacam-se dramas, comédias, narrativas de viagens e contos. Também a sua actividade jornalística é intensa. Funda a *Revista Semanal* (1861), dirige o *Boletim Oficial* (1862-1863), colabora nos periódicos *A Flor do Oceano* (1860 – 1861), *A Pátria* (1862), *A Imprensa* (1862), a *Gazeta da Madeira* (1866 – 1867 e *O Funchalense*. Colabora com o *Diário de Notícias*, na década de oitenta, fundado por Alfredo

César de Oliveira, chegando a ser seu director. Publica, também, uma vasta obra didáctica, como *Introdução à Geografia para Uso das Escola Primárias, Primeiras Noções de Moral para Uso das Escolas Primárias, Gramática da Língua Portuguesa*.

João de Nobrega Soares conhece e admira a obra de Almeida Garrett, considerando que ocupa um lugar de destaque no contexto do romantismo português. Na sua opinião *Viagens na Minha Terra* são, simultaneamente, uma viagem pela Arte, Cultura, História, Política, Moral, demonstrando profunda paixão por tudo quanto é português.

Viagens na Minha Terra é uma obra que manifesta o gosto pela herança e riqueza do passado entregue a uma sociedade materialista e corrupta a par de obras dramáticas como *Um Auto de Gil Vicente* e *Frei Luís de Sousa*. João de Nobrega Soares admira Garrett como autor de uma obra profundamente empenhada em contribuir para a transformação da sociedade da época, fortemente atingida por mudanças sociais e políticas.

No prefácio de *Uma Viagem ao Rabaçal* de João de Nobrega Soares, António Carvalho da Silva estabelece algumas aproximações daquela obra com as *Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett¹⁷⁰. Uma destas aproximações diz respeito à história da edição. Ambos publicam as obras referidas em revistas e por capítulos. Outra aproximação resulta de viagens efectivamente realizadas pelos autores. Ambos vivem intensamente as suas viagens e declaram fazer crónica do que vêem, ouvem, pensam e sentem. *Uma Viagem ao Rabaçal* coloca o leitor perante variadíssimos costumes e formas de tratamento madeirenses da época. Nesta obra, há, ainda, uma breve passagem referente à emigração para Demerara quando um dos habitantes da Serra de Água que espera pela embarcação, pergunta «- Ó arrais, vêm-me cartas da *Tumararia*?»¹⁷¹

Para João de Nobrega Soares, a Literatura é um espaço de reflexão e transformação social, razão pela qual crítica as tendências da época, os seus excessos, limitações e o desfasamento entre Literatura e sociedade. Alienada da sociedade, a Literatura distancia-se da sua verdade, subvertendo os valores nacionais e seguir os modelos estrangeiros.

Álvaro d'Azevedo, natural de Vila Franca de Xira, obtém a licenciatura em Direito pela Universidade de Coimbra e desloca-se para o Funchal em 1856. No Liceu do Funchal, rege as cadeiras de Oratória e Literatura, sendo professor durante vinte e seis anos. A par da carreira de professor faz investigação acerca da História da Madeira.

Envolve-se também na vida política madeirense, escreve para a imprensa e dirige periódicos como *A Madeira* e *Discussão*. Publica várias obras como o *Romanceiro do*

Arquipélago da Madeira, Notas às Saudades da Terra, de Gaspar Frutuoso e vários artigos sobre a Madeira, publicados no *Dicionário Universal Português*, dirigido por Fernandes Costa, são da sua autoria. Escreve ainda o *Almanaque para a Ilha da Madeira*. Este escritor é sensível aos problemas sociais dos madeirenses do seu tempo, aos usos e costumes, escrevendo o drama *A Família do Demerarista*. De regresso ao continente escreve *Benavente, Estudo Histórico-Descritivo*, obra póstuma, continuada e editada por Ruy d'Azevedo, professor do Liceu de Camões.

Ressalta da análise das biografias dos dramaturgos que o teatro português do século XIX é uma forma de Arte que perpetua na História marcas físicas e espirituais. Lê-se no prefácio de *Os Teatros de Lisboa*, de Júlio César Machado que, no século XIX, os espectáculos são uma necessidade quando os povos atingem certo grau de civilização. Os títulos dos jornais e outras publicações dedicadas ao teatro multiplicam-se, dado o impacto que têm na sociedade. Organiza-se, neste século, um movimento mundano de apoio ao teatro que se estende pela província, desempenhando papel fundamental no romantismo onde suscita paixões, ao mesmo tempo que releva um papel importante no cenário político, social e cultural da época.¹⁷²

III CAPÍTULO – A EMIGRAÇÃO PORTUGUESA PARA O BRASIL E DEMERARA NO TEATRO DO SÉCULO XIX. A QUESTÃO DO OUTRO.

III.1. EMIGRAÇÃO E TEATRO. A QUESTÃO DO OUTRO DE ACORDO COM OS PENSAMENTOS DE BAKHTIN, LÉVINAS E TODOROV.

No decorrer do século XIX, são apontadas várias causas para a emigração. Portugal é atravessado por instabilidades de várias ordens, de norte a sul do país e ilhas, sendo a emigração uma resposta a várias crises. Cada pessoa ou família, dada a conjuntura económica, social, política e a sua situação particular, opta por ficar ou procurar noutra país a resolução dos seus problemas.

A emigração clandestina é a que enfrenta maiores dificuldades, conduzindo, em alguns casos, a uma verdadeira catástrofe pessoal e colectiva. As principais causas conhecidas devem-se à inadaptação ao clima e aos trabalhos árduos a que são submetidos os emigrantes.

Pinho Neno refere que partem comerciantes, trabalhadores, artífices, operários, pescadores, camponeses, intelectuais e artistas. Para este escritor, dadas as dificuldades, a palavra coragem é a que melhor explica a decisão de partir e de ficar. Para uns, a partida é o encontro com a tão desejada fortuna, para outros, o encontro com o fracasso, o sofrimento e a morte. Já Mendes Leal, em pleno século XIX, tinha comparado o fenómeno emigratório a uma ‘onda’, dado que a partida de uns impele a partida de outros, principalmente se a causa é a penúria.

O fenómeno da emigração causa, em algumas fases, apreensão às autoridades portuguesas pelas consequências que representa para o país e para os próprios emigrantes. Um dos maiores problemas no país de origem é o da aliciação e no país de destino o encontro com o inesperado como trabalhos árduos, inadaptação ao clima, doenças e morte, tal como já foi referido. Os emigrantes encontram, em ambos países, quem se aproveite das suas fraquezas e necessidades. Nos países de destino, em alguns casos, são subjugados, escravizados, enfraquecidos até ao desaparecimento sem rasto.

O objectivo da maioria dos que partem é regressar à sua terra com meios de subsistência necessários para o resto da vida que, de alguma forma, compensem a saída do seu País. Contudo, os casos de sucesso são raros.

O tema da emigração, dado o impacto na sociedade e economia, é uma constante na literatura portuguesa. Fernão Mendes Pinto (1509-1583) retrata, na sua obra *Peregrinação*, a história de um português que, ainda criança, deixa a sua terra para escapar à miséria. De terra em terra procura pelos mares do Oriente o que não encontra no seu País. As temáticas literárias ligadas à emigração como a saudade, o desconhecido, o confronto entre culturas, a cobiça, o infortúnio, a escravatura, a esperança de um regresso sempre adiado, entre outros temas, estão já presentes na escrita deste autor.

O século XIX oferece um riquíssimo manancial de textos dramáticos e obras literárias acerca de temas relacionados com a emigração, umas de autores de renome e outras de autores de inferior nomeada, cujas obras apresentam, contudo, elevado interesse social e cultural. Estes dramaturgos retratam nos seus textos o fenómeno da emigração com a finalidade de esclarecer o público, fazer intervenção na sociedade a nível moral, educativo, e proporcionar a reflexão acerca das suas principais consequências. A sorte e o destino histórico de milhares de emigrantes são, assim, transfigurados na Literatura, nomeadamente no Teatro, tendo veiculado informações e mensagens únicas da época.

Para Mendes Leal, o poema e o romance são um modo de ensino não menos fecundo que qualquer outro com a vantagem de ser mais ‘ameno’ e mais ‘proveitoso’, por isso pergunta «Quem pode demarcar as fronteiras que separam a epopéa da história?»¹⁷³. Já Vitor Manuel de Aguiar e Silva considera que, enquanto

(...) a linguagem histórica, filosófica e científica é uma linguagem heterónoma (...) [a] linguagem literária é autónoma (...), «porque tem o poder suficiente para organizar e estruturar [...] inteiros mundos expressivos» (...). Por isso mesmo a linguagem literária pode ser explicada, mas não verificada: ela constitui um discurso contextualmente fechado e semanticamente orgânico que institui uma verdade própria.¹⁷⁴

De acordo com Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, a especificidade do signo estético, a par das outras artes, reside na sua autonomia, na importância adquirida em si mesmo, mas também na sua função comunicativa.¹⁷⁵

Segundo João Malaca Casteleiro, ‘retratar’ pode significar a descrição exacta de algo através do discurso oral ou escrito ou então ‘reproduzir uma imagem por efeitos de reflexão’.¹⁷⁶ A Literatura, nomeadamente o Teatro, tal como é aqui entendida, faz retratos

do real, reproduz imagens por efeitos da reflexão, dada a dificuldade em fazer a descrição exacta dos factos.

Os dramaturgos do século XIX, conscientes do impacto que o teatro possui junto da sociedade, fazem retratos da emigração, dos problemas que suscita e levam-nos ao palco. Para estes escritores, é necessário mostrá-los ao público para o elucidar, para o esclarecer, já que neste século o teatro é a própria vida, conhecimento do *outro*, importante meio pedagógico, moral, persuasivo e dissuasor, unindo o real à Arte.

Em Portugal, em meados do século XVIII, os palcos da Corte são uma escola onde se podem aprender máximas de política e moral salutar e também a fidelidade aos soberanos. No século seguinte, o número de espaços de representação aumenta e o público diversifica-se, difundindo-se, simultaneamente, a ideia de moral e o progresso. Os actores que, até então, segundo Teófilo Braga, não passam de ‘borrachos sem consciência’, tornam-se profissionais e os espectáculos da produção nacional sofrem uma evolução. A escassa e a fraca qualidade das suas produções dão lugar a mudanças qualitativas, tornando-se, segundo Júlio César Machado, «uma necessidade (...) e exercem verdadeira influência sobre os costumes de muitos cidadãos reunidos pela curiosidade e pelo atractivo do prazer (...)»¹⁷⁷

O teatro suscita paixões e desempenha importante papel político, social e cultural. No Brasil, assuntos de elevado impacto social são difundidos através do teatro, sendo as crianças, em alguns deles, os actores principais. O Teatro São João foi, durante muito tempo, o maior teatro do Brasil e talvez do continente sul-americano. Vários acontecimentos de sentido histórico e manifestações patrióticas estão-lhe ligados, já que, segundo Duarte Ivo Cruz, reúne as condições necessárias para grandes eventos.¹⁷⁸

Segundo Costa Carvalho, é publicada, no *Diário Popular* de Lisboa de 3 de Julho de 1872, uma importante notícia a respeito do teatro e da emigração, já que a notícia atribui o uso do drama na escola, reservando-lhe um papel de destaque na luta contra a emigração. Segundo o autor da notícia, a leitura e a representação de obras teatrais pode ser uma arma contra os perigos da emigração, razão pela qual Francisco Gomes Amorim defende que todos os livros e dramas que retratem a emigração e que impressionem as crianças e os adultos devem ser distribuídos gratuitamente.

Lê-se ainda naquela notícia que o teatro de Francisco Gomes Amorim, entre outros, constitui «um riquíssimo manancial (...) para a regeneração moral e económica do povo.» *Aleijões Sociais* é, justamente, um dos livros que deve ser lido «em todas as aldeias, todos os

dias e em todos os sítios onde houvesse um leitor, (...) que se representasse em todos os teatros das cidades, das vilas, das aldeias (...).»¹⁷⁹

Aquela notícia do *Diário Popular* atesta uma aproximação ao ‘mundo da infância’ como tentativa de o fazer compreender e poder intervir na sua educação. Usar a linguagem da Arte, especialmente a do Teatro, é acreditar que através dela pode ser mais fácil estabelecer-se comunicação entre os homens. A criança, ao apropriar-se da linguagem característica da Arte, pode começar a compreender o mundo à sua volta, as relações sociais que regem a sua vida, iluminando as complexas questões internas que experimenta. Sem possuir ainda a maturidade necessária para entendê-las, cumpre essa tarefa pela acção da magia, do encantamento e do sensível, inserindo-se na cultura que lhe pertence.

O Teatro dialoga com as outras artes, apropriando-se das suas diferentes linguagens, levando a criança a aprender, através do jogo dramático, a lidar com as diferenças, construindo, assim, um referencial artístico e cultural. A *Lei de 13 de Maio de 1888*, que extingue o cativeiro e torna o Brasil uma ‘Pátria Livre’, é festejada com grande entusiasmo pelo ensino público primário. O Teatro é o instrumento encontrado pelos professores para divulgar esse grande acontecimento e os actores são as crianças para que mais eficazmente gravem na sua memória a comemoração da Lei áurea, uma vez que é

voz geral que o quadro que se desdobrou ante o olhar dos espectadores, ao levantar do panno de bocca do scenario, foi arrebatador e commovente. Um brado de admiração e entusiasmo, com dificuldade contido, irrompeu espontâneo de todas as almas diante daquelle agrupamento de creanças de todas as idades, da diversidade de flammulas e estandartes, muitos de rico e apurado gosto, de vestuários e fitas, n’uma confusão de cores admirável e surprehendedora, parecendo a todos que o próprio céo associava-se áquelle grandioso festim (...).¹⁸⁰

No teatro, são os dramas das vidas particulares das pessoas que são representados e não os momentos da vida que não saem dos trâmites normais. Para Jacques Derrida (1930 - 2004), a representação teatral não deixa atrás de si qualquer marca que se possa guardar e para Osório Mateus, as cidades guardam as suas memórias arquitectónicas, os museus, as obras de arte, as bibliotecas, os livros, mas o que não se pode guardar é o jogo do espaço e do tempo de uma representação cénica. O teatro, para este autor, não é um livro, nem uma obra, «mas uma energia, e neste sentido é a única arte da vida.»¹⁸¹

Segundo Bakhtin (1895 - 1975), a visão artística organiza-se em torno da vida do ser humano. A actividade estética existe na vida, nas relações sociais, definindo-se como uma atitude ética que funda e revê valores em constante movimento. Em *Arte e Responsabilidade*

deixa antever a ideia que a Arte e a vida não são a mesma coisa, mas devem converter-se em algo unitário dentro da unidade da responsabilidade de cada indivíduo. A Arte desempenha um papel fundamental na vida de cada um, como elemento que pode ajudá-lo a constituir-se como um sujeito responsável consigo mesmo ou com aqueles com quem convive no meio social.

Para Bakhtin, a Arte é parte da vida e não um objecto autónomo regido por leis internas e próprias. Este pensador une, assim, a Literatura à existência concreta e prosaica, concebendo-a não como uma letra morta ou um assunto para especialistas, mas como um instrumento vivo e desafiante a remexer e ampliar a existência. Usufruir da Arte ou mesmo vivê-la pode tornar-se num acto ético de comprometimento com a melhoria das condições da existência no mundo, levando o ser humano pela sensibilização, pela reflexão e pela linguagem, a relacionar-se com a alteridade.

O teatro contém, para este pensador, elementos de dialogismo e polifonia, considerando que a «linguagem autoritária reduz tudo a uma única voz, sufocando a variedade e riqueza que existe na comunicação humana.»¹⁸² Bakhtin defende que a Arte dramática é capaz de estimular a formação de uma consciência modificadora do presente e, ao compartilhar a construção de significados, pode constituir tanto um novo ser humano como realizar a tarefa de reformar a sociedade pela crítica a valores arcaicos e a atitudes autoritárias através do reconhecimento do valor dos sentidos compartilhados em sociedade e, principalmente, na vida. Na *Estética da Criação Verbal* escreve que a «Arte possibilita-me viver várias vidas em vez de uma só e com isso enriquecer a minha a minha experiência pessoal, (...).»¹⁸³

Na mesma linha de ideias, Emmanuel Lévinas (1906 - 1995) considera que

(...) a Arte não é (...) uma feliz errância do homem (...). A cultura e a criação artística (...) tornam possível a compreensão do ser. Não é, pois, por acaso, que a exaltação da cultura e das culturas, a exaltação do aspecto artístico da cultura, dirige a vida espiritual contemporânea; que, para além do labor especializado da pesquisa científica, os museus e os teatros, como outrora os templos, tornam possível a comunhão com o ser e que a poesia passa por oração.¹⁸⁴

Para Augusto Boal o teatro possui uma vertente política e pedagógica, já que a sua função é criar uma consciência de verdade, uma consciência do mundo. O seu poder pedagógico reside na possibilidade de afectar comportamentos, atitudes, modos de pensar, através de uma actividade estética colectiva que proporciona, pela sua própria natureza, uma constante troca de sentidos entre os seus participantes. A Arte, nomeadamente o teatro, pode

contribuir para mudar o mundo que conhecemos, possibilitando o acesso a formas de conhecimento sensível, realizando uma espécie de alfabetização sentimental que permita ao homem dar conta que não está isolado no mundo e que o que ele pensa e sente já foi pensado e sentido por outros da comunidade humana.

O objectivo da vertente didáctica do teatro é convidar o público a entender e reflectir sobre um problema e a adoptar, em seguida, uma posição moral ou política acerca do mesmo. No teatro, a cena é o lugar da acção, o local da reconstituição de um espaço e um tempo perante os espectadores e os acontecimentos reportam-se a momentos excepcionais da actividade humana

A acção desenrola-se perante o espectador, permitindo-lhe construir mensagens e as suas próprias imagens. O artista cria a sua obra, mas o espectador recria-a. Qualquer espectador gosta de observar o olhar do outro mas, essencialmente, construir o seu. Como afirma Patrice Pavis, na «peça didáctica (...) não existe uma mensagem única e, sim, um conjunto de questões e sistemas significantes que o próprio espectador deve interpretar e combinar com maior ou menor liberdade e fantasia.»¹⁸⁵

Já a *Arte Poética* de Horácio, na antiguidade clássica, dá relevo ao público. Mais tarde, na Idade Média, a preocupação com o público é educá-lo religiosamente e no Renascimento pretende-se moralizar através da Literatura. O Classicismo Francês limita esse moralismo ao exórdio, prólogo ou epílogo. No século XVIII, Voltaire, Diderot e Lessing organizam as suas obras de forma que a mensagem moral apareça claramente e para Schiller (1723-1796) o palco é uma ‘instituição moral’.¹⁸⁶

Neste contexto, e considerando que a Arte leva ao conhecimento, os pensamentos de Mikhail Bakhtin (1895 - 1975), Emmanuel Lévinas (1906 - 1995) e Tzvetan Todorov (n. 1939) colocam-se no centro da reflexão acerca da inter-relação entre ‘emigração, teatro e alteridade’, ou seja, da questão do *outro*. As teorizações destes pensadores possibilitam uma interpretação e compreensão dos retratos feitos pelos dramaturgos acerca do *outro*, da outra pessoa, no contexto da emigração, e de conceitos como ‘escravo’, ‘escravo branco’ ‘aliciadores’ ‘emigrante’, ‘conflitos raciais e linguísticos’.

Para Hannah Arendt, em certas fases da História, aconteceu o que não deveria ter acontecido e a cultura da tolerância foi derrotada. Contudo, não se trata apenas de uma questão de tolerância, já que as relações de domínio e poder de uns sobre os outros são uma realidade. A nível filosófico desenvolve-se a alteridade, a preocupação pelo *outro*, pelo

relacionamento social entre os homens. De facto, a emigração é uma luta pela sobrevivência, pela liberdade, pelo reconhecimento e reencontro do *outro*, da alteridade.

O *Dicionário de Filosofia* de Lalande refere que ‘alteridade’ é uma característica do que é *outro* em oposição a identidade.¹⁸⁷ Chama-se ‘alteridade’

(...) à condição de um ser distinto de outro no seu modo de ser específico ou no seu facto de ser numérico, i. é, na sua essência ou na sua existência: contrapõe-se a identidade de um ser consigo mesmo. É ainda a passagem de um estado a outro de um ser, um estado transitório que pode ou não conduzir a uma mudança de natureza. A operação intelectual pela qual reconhecemos a alteridade é designada distinção; a existência objectiva da alteridade traduz-se pelo conceito de diversidade.¹⁸⁸

Alteridade significa, assim, ‘diferença’, ‘diversidade’, uma qualidade do que é *outro* ou de uma coisa diferir de outra. A história da filosofia concebeu diferentes conceitos de alteridade. A filosofia moderna, nomeadamente o pensamento de Descartes, pode ser caracterizada, em termos de ‘alteridade’, pela centralidade do sujeito e do seu ‘*cogito*’.

O pensamento de Lévinas desloca essa centralidade para outro lugar, mais propriamente para o *outro*, já que o objectivo da sua filosofia não é uma teoria do conhecimento, mas uma ética. A presença do *outro* questiona os privilégios do *eu*, daí que a sua ética substitua o humanismo tradicional pela anterioridade do *outro* em relação ao *eu*, invertendo, assim, o axioma de Descartes. Se Descartes deduz a sua existência do seu próprio pensamento – da sua própria dúvida –, Lévinas afirma que deve a sua existência ao reconhecimento do *outro*, ou seja, o *outro* vem sempre antes do *eu* – esta é a única lei possível, a lei da alteridade fundadora.

A filosofia ocidental orientou, no seu conjunto, os destinos do *outro* na direcção do Mesmo, a relações do género ‘eu – isto’. Já Martin Buber (1879 – 1965) rejeita a concepção ocidental do espírito cientista, caracterizado pela relação ‘eu – isto’, opondo-lhe o ‘eu – tu’, em que o ‘tu’ é uma co-presença. Para Buber, cada homem acede ao mundo através de uma relação responsável com o *outro*. O mesmo é dizer que, cada indivíduo cresce, constrói-se e conhece em relação, em encontro, numa correlação responsável com o *outro*. O encontro é viabilizado pela linguagem, lugar para o conhecimento do *outro*, num espaço de diálogo.

À semelhança de Buber, Lévinas faz uma crítica à filosofia ocidental, dado que usa a razão e também a linguagem hermética e estéril da lógica como primeiro instrumento, perdendo o hábito de contemplar e acolher, ou seja, esquecendo o seu próprio conteúdo. Lévinas considera o *outro* uma presença, uma exigência ética, que põe em questão os privilégios do eu, ou do Mesmo.

O discurso é a via de relação entre o Mesmo e o *outro* e deve superar a redução ao conhecimento objectivo. A verdade não está no Mesmo nem no outro, mas deve ser encontrada na relação ética entre ambos, sendo anterior à própria lógica, encontrando-se na relação com o *outro*. Para este pensador, o sujeito constrói a sua identidade acolhendo, de forma responsável, o *outro* como referência necessária à correlação humana. A alteridade de cada pessoa – a sua identidade, diferença e originalidade – são um convite constante, repetida demanda para sair de si, para se transcender na responsabilidade pelo *outro*.

Nos textos dramáticos tratados encontram-se vários tipos de outro. Por um lado, o outro ameaçador que inspira desconfiança, o outro prepotente que esmaga os subalternos, o outro violento e agressivo, o outro egocêntrico encastelado nos seus próprios interesses, o outro constrangedor que coage a liberdade e bloqueia a comunicação, o outro insensível que não se abala com a pobreza alheia, o outro traiçoeiro que derruba os seus parceiros, o outro cínico que engana a própria a sociedade e instituições públicas. Por outro lado, encontramos o outro rejeitado, discriminado, escravizado, humilhado, desprotegido e desfavorecido que luta constantemente pela sua alteridade, pela sua outridade, pelo seu reconhecimento enquanto *outro*.

Bakhtin (1895 – 1975), à semelhança de Lévinas, passou pela experiência do exílio por questões de ordem religiosa e política, vivência que contribuiu para a sua concepção de alteridade. Para Bakhtin sem o *outro* o *eu* é sempre o mesmo, ou seja, não é nada. Assim, o outro ameaçador, agressivo e violento, de acordo com Bakhtin, não é nada, já que o mundo apenas se pode conceber em diálogo, a diferentes vozes. A sua concepção de linguagem é dialógica e as suas ideias acerca do homem e da vida estão marcadas pelo princípio da dialogia, considerando que a vida é dialógica por natureza.

O dialogismo e a ‘alteridade’ são duas categorias soberanas no seu pensamento. A relação entre o *eu* e o *outro* é o tema central de muitos dos seus ensaios, já que o *eu* só existe em diálogo com o *outro*, sem o qual não se pode definir. O que define o ser humano é a alteridade, uma vez que não é possível pensar no Homem fora das relações que o ligam ao *outro*. O próprio processo de auto-compreensão apenas pode ser realizado através da alteridade, isto é, pela aceitação e percepção dos valores do *outro*. O centro dos valores não é o indivíduo, mas sim a humanidade, ou seja, a identidade é dada pela alteridade.

A linguagem é dialógica por natureza para Bakhtin, razão pela qual Diana Luz Pessoa de Barros afirma que ignorar este facto seria o mesmo que apagar a ligação que existe entre a linguagem e a vida, considerando que

(...) a concepção de linguagem de Bakhtin é dialógica, se a ciência humana tem método e objecto dialógicos, também suas ideias sobre o homem e a vida são marcados pelo princípio dialógico. A alteridade define o ser humano, pois o **outro** é imprescindível para a sua concepção: é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro.¹⁸⁹

Para esta estudiosa de Bakhtin, a interacção entre interlocutores é o princípio fundador da linguagem, já que o sentido do texto e a significação das palavras dependem da interacção entre sujeitos, ou seja, a intersubjectividade é anterior à subjectividade e a sociabilidade estabelece-se entre sujeitos e com a sociedade.

O ‘dialogismo’ é, para este pensador, um princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. O discurso não é individual porque se constrói entre, pelo menos, dois interlocutores que são, simultaneamente, seres sociais e também porque se constroem num diálogo entre discursos. Conciliam-se, assim, nos escritos de Bakhtin, as abordagens externas e internas do texto e o estatuto de objecto linguístico e discursivo, social e histórico. O ser humano é considerado um ‘intertexto’ porque não vive isolado e porque a sua experiência de vida entrecruza-se e faz-se com o *outro*.

Bakhtin opõe-se aos ‘formalistas’ pelo facto de considerarem que a Arte e a Literatura possuem justificação em si mesmas, ou seja, a obra não está em relação com o mundo e com os leitores, mas na relação com os seus elementos constituintes. À semelhança dos positivistas, os formalistas acreditam praticar ciência e procurar a verdade.

A estética dos formalistas é, assim, considerada uma estética material, dado que reduzem os problemas da criação poética a questões de linguagem, menosprezando o conteúdo, a relação com o mundo e a forma de intervenção do autor. Para Bakhtin, o fundamental da pesquisa estética não deve ser o material, mas a ‘arquitectónica’ «ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interacção entre material, forma e conteúdo.»¹⁹⁰

À semelhança dos formalistas, Bakhtin, também valoriza a forma, a interacção e a unidade dos diferentes momentos da obra, mas discorda do seu materialismo. Na esteira do pensamento de Schelling, a obra de arte é uma fusão do objectivo com o subjectivo, do singular com o universal, da forma com o conteúdo.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin lança os conceitos de ‘polifonia’ e ‘carnavalização’, intimamente associados na compreensão da importância e do valor do conjunto das vozes dissonantes, da contradição, e do ‘dialogismo’. Um escritor tem no seu horizonte um interlocutor, sendo a escrita uma construção entendida pelo *outro* que, por sua vez, constrói em função desse entendimento numa forma de retorno. O processo ou o devir da ‘dialogia’ pressupõe uma alteração dos sujeitos do diálogo, já que o diálogo é uma corrente inserida numa cadeia infinita de enunciados.

No romance polifônico, uma criação de Dostoiévski, segundo Bakhtin, cada uma das personagens fala a sua própria voz com a menor interferência possível por parte do autor. Uma característica fundamental deste gênero é a apresentação de muitos pontos de vista, muitas vozes. A relação de Dostoiévski com as suas personagens é única, já que cria «não escravos destituídos de voz [...] porém gente livre, capaz de apostar-se ao lado do seu criador, capaz de não concordar com ele e até de rebelar-se contra ele.»¹⁹¹

Para Todorov, Dostoiévski operou uma revolução no domínio estético e ético comparável à que Copérnico e Einstein fizeram no domínio do conhecimento do mundo físico. Dostoiévski, à semelhança de Buber, assimila as relações entre autor e personagem às relações do tipo ‘eu-tu’ e não ‘eu-isso’. Para Dostoiévski não há centro, já que vivemos numa realidade generalizada e para Bakhtin, na mesma linha de ideias deste escritor, não há verdades absolutas. A verdade absoluta num romance só pode advir de um erro técnico, dado que o romancista não tem o direito de formular juízos absolutos.

Bakhtin é um admirador da estética romântica e da valorização que esta fez da imanência. Na sua obra pode encontrar-se uma proximidade entre a Arte, a visão estética do mundo e o mundo. No romance, o ser humano é representado pelo autor como um herói. O leitor, na sua unicidade, fora de si, analisa o que está fora de si, autor e herói, algo que designou por ‘exotopia’ ou ‘excedente de visão’. O retorno do leitor a si, em consequência da leitura, transporta algo para a integridade da sua formação.

A ‘exotopia’ permite uma apreensão peculiar do *outro*, mais para além do que ele consegue ver, ou seja, um ‘excedente de visão’. O *outro*, por ser *outro* e estar de fora, vê mais do *eu*. A alteridade do *eu* é conferida pelo olhar do *outro*, o olhar diferente do *outro*, que por estar do lado de fora tem a possibilidade de ver mais do que o *eu* já viu. Sem o *outro* o *eu* é sempre o mesmo, é como se mantivesse num presente eterno. Daí a importância da

interacção por permitir ao *eu* estar com o *outro*. O *outro* usufrui, igualmente, da alteridade que o *eu* lhe produz.

Para Bakhtin, a relação entre o autor e o seu herói ou entre o criador e os seres criados por este, é um dos temas que merece a sua atenção, porque a criação estética é um exemplo bem sucedido de um tipo de relação humana. Assim, o tema da criação não aparece apenas na estética, mas também na ética.

Emmanuel Lévinas estabelece uma analogia do seu itinerário filosófico com o das viagens de Ulisses e Abraão a partir das quais reflecte acerca da problemática do Mesmo e do *outro*. Enquanto Ulisses parte da sua terra, se perde durante dez anos, mas regressa ao seu ponto de origem, Abraão parte em busca de uma terra desconhecida, estabelecendo uma eterna errância. Em Ulisses, o *outro* é reduzido ao Mesmo; em Abraão, o *outro* é mantido inatingível enquanto *outro*.

O itinerário pessoal de Lévinas, marcado pelo êxodo e pelo exílio, remete para o de Abraão. Ambos saem de suas terras para outras desconhecidas e não retornam a casa. O exílio, durante a II Guerra Mundial deixa, ao filósofo, marcas inesquecíveis como traços de ódio, dominação de um homem sobre o outro. A sua sobrevivência ao holocausto judeu leva-o a concluir que é impossível separar-se da memória, considerando o ano de

(...) 1941! – buraco na história – ano em que todos os deuses visíveis nos haviam abandonado, em que deus verdadeiramente morreu ou retornou à sua irrevelação. Um homem, na prisão, continua a crer num futuro não revelado e continua a trabalhar no presente, para as mais distantes coisas às quais o presente é um irrecusável desmentido. Há uma vulgaridade e uma baixeza numa acção que só se concebe para o imediato (...). Agir em prol de coisas distantes (...) nas horas surdas desta noite sem horas (...) é, sem dúvida, o vértice da nobreza.¹⁹²

Historicamente, o massacre de seis milhões de judeus pelo nacional-socialismo alemão deixa marcas inapagáveis na sua memória. Profundamente inquietado pela dominação de um homem sobre o outro dedica àquelas vítimas a sua obra *Autrement qu'etre* porque não se olha para uma pessoa do mesmo modo que se olha para uma coisa, dado que «(...) uma coisa percebe-se, mas uma pessoa encontra-se»¹⁹³, como escreve Etelvina Nunes.

O absurdo das guerras é um dos acontecimentos do século XX que inspira a filosofia da alteridade de Lévinas, acusando o Homem como o principal responsável pela ausência de significado e sentido que dali advieram. O pensamento ocidental, marcado pelo cientismo, deixa de ver e ouvir o humano, o divino que nele se manifesta e desvia-se do caminho do Bem, do Infinito, de Outrem.

Lévinas é levado, assim, a demarcar-se do sistema filosófico ocidental, já que sempre tendeu a conciliar o outro no Mesmo. A sua intenção é contrapor-se a um tipo de pensamento e de sociedade dominado por uma lógica interna, apelando a uma linguagem sem palavras, dado que naquela o homem não se consegue exprimir. Na sua reflexão sobre a alteridade, parte da ideia que é a ética e não a ontologia, a filosofia primeira. A ontologia como filosofia primeira é uma filosofia do poder que não questiona o Mesmo e por esta razão é injusta.

A sua filosofia revela a necessidade de inverter a ordem tradicional, já que a ontologia antes da metafísica, o ser antes do ente, colocam a liberdade antes da justiça. Tradicionalmente, e sob o ângulo de visão da ontologia, os conflitos entre o Mesmo e o outro resolviam-se reduzindo o outro ao Mesmo. A proposta ética de Lévinas «vai no sentido de captar no discurso uma relação não alérgica com a alteridade, descobrir nele o Desejo – onde o poder, por essência assassino do Outro, se torna, em face do Outro (...) impossibilidade do assassinio, consideração do Outro ou justiça.»¹⁹⁴

Preocupado com a existência da violência crítica os sistemas filosóficos totalitários, inspirados na filosofia do ‘ser’ e apoiados na linguagem astuta da retórica. Enquanto para o Iluminismo a liberdade individual é o bem supremo a ser garantido pela sociedade, para Lévinas esse bem é a justiça, uma vez que

(...) a ontologia como filosofia primeira é uma filosofia do poder. Desemboca no Estado e na não-violência da totalidade, (...) que se manifesta na tirania do Estado. A verdade, que deveria reconciliar as pessoas, existe aqui anonimamente. A universalidade apresenta-se como impessoal e há nisso uma outra inumanidade.¹⁹⁵

O *outro* não é uma abstracção para Lévinas, já que está ligado ao *eu* pelo face-a-face, o ordena e exerce poder sobre ele, embora lhe resista. O *outro* não é somente aquele com quem o *eu* tem laços de parentesco ou amizade. O *outro* tanto pode ser o parente, o amigo, o próximo, o homem da rua, o estranho, o necessitado. O *outro* representa a face do pobre, do desprotegido, do órfão, da viúva, do estrangeiro, categorias impregnadas de sentido bíblico a quem pretende dar ênfase especial e, simultaneamente, contribuir para repensar a sua situação social.

O conceito de ‘rosto’ é fundamental na terminologia filosófica de Lévinas para a compreensão da alteridade. O ‘rosto’ é uma categoria, um princípio, a partir do qual o *outro* pode ser pensado, independentemente de qualquer Lógica e qualquer demonstração. Pensar o *outro* a partir da análise do conceito de ‘rosto’ é seguir uma via predominantemente ética

para que possa ser encontrado numa aproximação. O conceito de ‘rostos’ possui um significado e uma expressividade singulares, fruto da sua experiência religiosa e social concreta.

Na experiência concreta da guerra, o *outro*, apesar da sua pobreza, da sua miséria e da sua indefesa, mantém o seu ‘rostos’ e manifesta o imperativo ético de ‘não cometer assassinio’, já que possui, segundo Etelvina Nunes,

(...) fundamento num além, tinha um significado infinito. Ali, o outro chamava-me à minha responsabilidade e este apelo não me podia deixar indiferente, a mim que sou um sobrevivente. Sou chamado a ver em cada rosto humano este apelo, este chamamento, e a descobrir como usar a minha liberdade.¹⁹⁶

O ‘rostos’ é, assim, a expressão máxima do *outro* e o face-a-face é a primeira e, simultaneamente, a última realidade, já que nele o divino revela-se e o Infinito manifesta-se. A filosofia da alteridade de Lévinas manifesta um carácter predominantemente ético, de justiça e paz, dado que o seu fundamento diz respeito à relação do homem com o *outro* homem. O homem é um ser imperfeito e a consciência dessa imperfeição surge no *eu* através do desejo do Infinito. Estar perante o *outro* é estar perante alguém superior de quem não se tem uma representação. O ‘rostos’ é uma epifania, uma presença ausente.

Para Etelvina Nunes, o conceito de ‘rostos’ de Lévinas significa um apelo forte vindo do *outro* homem e segundo Heschel, uma mensagem, um misto vivente de mistério e significado uma vez que pode ser visto por todos sem que o consigam descrever. Heschel considera um milagre o facto de, entre centenas de milhões de rostos, não haver dois iguais e também o facto de ser a parte mais exposta da pessoa mas a menos descritível.¹⁹⁷

O mundo da Bíblia exerce grande influência no pensamento de Lévinas, já que esta obra revela um mundo de ‘rostos’. Preocupado com a explicação filosófica de mensagens judaicas, do exame do seu conteúdo e de valores para a sociedade moderna, considera que a relação moral e a inter-humana une, ao mesmo tempo, a auto-consciência e a consciência de Deus.

A ética não é consequência de uma visão de Deus, dado que é essa própria visão. O ‘rostos’ não pode ser apreendido, não é conteúdo, nem pode ser objectivado pelo Mesmo. Contudo, do ‘rostos’ do *outro* emana um apelo ao qual não se pode ficar indiferente. Este apelo provoca um confronto que impulsiona o Mesmo a sair de si e a compreender o discurso que esse ‘rostos’ lhe dirige.

O absolutamente *outro* é Outrem, o ‘terceiro’, cuja relação ultrapassa o ‘eu – tu’ e inclui toda a humanidade, perante quem o Mesmo é responsável a aplicar a justiça. O apelo do ‘rosto’ do *outro* é um apelo à responsabilidade e à liberdade de cada um. O bem resulta da separação e da exterioridade, instaurando-se pela ética, pela religião. A religião rege a relação do ‘eu’ com Outrem, sendo uma outra via de compreensão das relações sociais.

A procura da verdade deve ter sempre presente a justiça, a paz e a ética. O ‘terceiro’ intervém na relação de proximidade com o *outro*, tornando-se um elo social. Nesta perspectiva, o *outro* é tratado como um irmão. O *outro* e o *eu* reportam a um terceiro e estão unidos pelo desejo de socorrer e ajudar o próximo.

A subjectividade não se caracteriza pela sua actividade racional, por ser sujeito de conhecimento, mas pela sua moralidade, por ser sujeito de obrigações. Em oposição a Descartes, para quem o ‘cogito’ aparece como ponto de partida do seu sistema filosófico, para Lévinas, o ponto de partida é o *outro*. Para este pensador o ‘eu penso’ de Descartes redundava num ‘eu posso’, numa apropriação e exploração da realidade.¹⁹⁸

Neste contexto, a obra de Lévinas converte-se em instrumento fundamental para compreender o fenómeno da emigração no século XIX e a alteridade dela decorrente. O pensamento deste autor e a reflexão filosófica permitem reflectir acerca do significado e do sentido do que aconteceu às vítimas da emigração do século XIX e ainda hoje acontece em países que se defrontam com novas vagas de emigração.

Tzvetan Todorov produziu uma vasta obra na área da linguística e da teoria literária, sendo relevante, igualmente, o seu trabalho sobre a alteridade, a questão do *outro*. Para este pensador, apesar de certos seres humanos serem fisicamente mais fortes do que outros, isso não significa que tenham o direito de maltratar os mais fracos, existindo «leis para proteger os mais fracos da arbitrariedade dos fortes.»¹⁹⁹

Com a obra *A Conquista da América*, cujo interesse principal se revela mais moralista do que de historiador, Todorov expõe as suas pesquisas a respeito do conceito de alteridade. O tema central desta obra encontra justificação na sua própria situação de emigrante na França, um país onde a relação entre nacionais e estrangeiros é historicamente marcada por um xenofobismo não declarado.

Preocupado com as formas de relação entre indivíduos pertencentes a grupos sociais distintos, Todorov reflecte acerca da descoberta que o *eu* faz do *outro*. Segundo as suas palavras, o objectivo d’*A Conquista da América* é «uma tentativa de entender o que

aconteceu neste dia, e durante o século seguinte, através da leitura de alguns textos cujos autores serão minhas personagens.»²⁰⁰ O objectivo principal é não esquecer o relato da conquista da América e de outras conquistas semelhantes, manifestando desejo que se recorde o que pode acontecer caso não se descubra o *outro*.

Na sua pesquisa, dadas as várias opções possíveis para a compreensão da alteridade, opta por reconstituir, exemplarmente, em termos de tempo, espaço e acção, a descoberta e a conquista da América por Cristóvão Colombo no século XVI e também a percepção que os espanhóis possuem dos índios.

Ao contar a história da conquista da América pelos espanhóis, Todorov aproxima-se e afasta-se do objectivo principal da tragédia aristotélica e aproxima-se e afasta-se do objectivo do drama da actualidade. Aproxima-se da tragédia por resolver contar uma história, a da conquista da América, mas afasta-se dela porque essa história não retrata o que podia ser, mas o que, na sua perspectiva, efectivamente aconteceu, ou seja, resolveu contar uma história verdadeira. Mais interessado pelo presente do que pelo passado, é através do passado que pretende compreender o presente afirmando que,

(...) não tenho outro meio de responder à pergunta de como se comportar em relação a outrem a não ser contando uma história exemplar (este é o género escolhido), uma história tão verdadeira quanto possível, mas nunca tentando perder de vista aquilo que os exegetas da Bíblia chamavam de sentido tropológico, ou moral.²⁰¹

Em relação ao drama de actualidade, o que aproxima o teórico do filósofo grego é o objectivo de moralizar e o que os separa é o género e o assunto. Todorov opta pela narrativa e por um tema histórico, alternando «um pouco como num romance, os resumos, ou visões de conjunto resumidas, as cenas ou análises detalhadas recheadas de citações, pausas, (...) Não é esse o ponto de partida de toda a história?»²⁰² Os dramaturgos da actualidade procuram dramatizar assuntos da actualidade, como Mendes Leal, definindo-o como «a reprodução verdadeira dos costumes contemporâneos, da vida do nosso tempo, da sociedade actual», «a reprodução fiel do que o espectador vê todos os dias»²⁰³.

Para Todorov, o intenso processo de globalização inicia-se com a descoberta da América e os diferentes povos quase sempre tiveram dificuldade em se aceitar mutuamente. Impulsionados pela acumulação de capitais e beneficiados pelo avanço das técnicas de navegação, os países europeus navegam pelos mares em busca de produtos comerciais, de expansão do seu mercado. É neste contexto que a América se torna palco de abusos, violência, e destruição étnico-cultural. A chegada de Colombo à América, propicia o

contacto entre dois mundos culturalmente distintos, separados, e também o confronto entre sociedades de valores e perspectivas económicas antagónicas.

Para Todorov, Colombo, descobre a América, mas não os americanos porque são uma incógnita. Centrado na sua cultura, o espanhol, tem dificuldades em compreender uma outra que não siga os seus padrões etnocêntricos. Ao descrever o homem americano coloca-se numa posição superior, de um eu civilizador, que ensina, que tem conhecimentos a transmitir. O outro é o diferente, o desigual.

O espanhol não tem consciência do outro porque não o vê como ser social, razão pela qual lhe impõe a sua religião e também a sua organização social e política. Nega, assim, a existência da cultura americana e reduz o homem a um ser inferior. O espanhol assume, perante o índio, o papel de civilizador e salvador ainda que, paradoxalmente, o domine e o escravize.

Para Todorov o índio, o outro, é o diferente e a aceitação ou o reconhecimento da diferença, a consciência da alteridade é algo que o espanhol está longe de reconhecer. Impõe-lhe trabalhos forçados, fá-lo seu escravo, colocando-o em aldeias de modelo europeu para lhe provar a sua desigualdade face aos brancos e também para o civilizar.

Para Todorov, a descoberta da América reveste contornos particulares em relação a outros continentes. O encontro com os índios é considerado um encontro surpreendente, de radical estranheza. Dos índios nada se sabe a não ser que são estranhos, em tudo diferentes em relação aos europeus. De acordo com Lévinas, esta estranheza perante o outro provoca o desejo de domínio e de aniquilação, sendo o que efectivamente acontece. Segundo este pensador, o 'rosto' do *outro* é, simultaneamente, o lugar da não-violência e da violência, da justiça e da injustiça, razão pela qual o século XVI assiste ao maior genocídio da história da humanidade.

A linguagem reveste particular importância na questão da alteridade. A fala e a iniciativa da palavra conferem superioridade aos espanhóis, uma vez que não lhes interessa que os índios os entendam nem lhes interessa conhecer a língua do outro, desconhecendo-a e desprezando-a para tornar mais simples o seu domínio.

Para Todorov, a memória da conquista da América desafia os historiadores para uma reflexão crítica, de forma a promover a vida e a denunciar as falhas da colonização. Na obra *Nós e os Outros* esta particular questão é tratada com mais profundidade, dado que a descoberta do *outro* é, segundo o autor, um assunto imenso. O seu objectivo não é apenas

saber como as coisas foram, mas essencialmente, como deveriam ser, ou seja, não um *ou* o outro, mas um *e* o outro.

Todorov tem a sensação de não ter ido ao fundo das questões, razão pela qual decide passar do plano dos acontecimentos, ou seja, d'A *Conquista da América*, para o plano da reflexão, ou seja, para *Nós e os Outros*. O seu pensamento é, assim, uma abordagem crítica da relação entre o *nós*, nosso grupo social e cultural e os *outros*, os que não fazem parte dele, ou seja, a relação entre a diversidade dos povos e a unidade humana. Em termos de conclusão, a sua opção vai no sentido de reflectir acerca da História e não de fazer a História.²⁰⁴

III.2. RETRATOS DO OUTRO, DO 'ESCRAVO', DO 'ESCRAVO BRANCO', DE 'ALICIADORES', DO 'EMIGRANTE', DE 'CONFLITOS RACIAIS E LINGUÍSTICOS'.

O *outro* dos dramas tratados é o escravo negro, o escravo branco, o emigrante e todas as vítimas de conflitos e preconceitos raciais, a quem não é dada voz, razão pela qual apelam a uma leitura a partir da noção de alteridade. Os autores destes dramas vivem experiências pessoais e profissionais que, de certa forma, lhes causa alguma apreensão para questões sociais profundas originadas pela emigração.

Profissionalmente estes os dramaturgos são políticos, jornalistas, emigrantes, conhecedores dos problemas relacionados com a emigração. As suas obras são peças fundamentais para lançar a reflexão e o debate acerca desses problemas que consideram um mal para o ser humano, em geral, e para Portugal, em particular.

Bakhtin, Lévinas e Todorov também passam por experiências de vida que lhes permite reflectir acerca situação do *outro*. Os dramaturgos, à semelhança daqueles pensadores, procuram fazer através do teatro o que fizeram os filósofos através da filosofia. Dramaturgos e filósofos procuram compreender o *outro* escrevendo e reflectindo sobre ele, já que não basta considerá-lo um estranho, um ser diferente do *eu*, que nada tem a ver com ele e acerca do qual não é responsável.

III.2.1. ESCRAVATURA

A propósito da escravidão, Francisco Gomes Amorim, refere que diz a medo em *Ódio de Raça* que os homens de cor também são homens e que fez, nesta obra, «a história e não a sátira dos costumes (...).»²⁰⁵ Efectivamente, a escravatura, possui a uma longa tradição histórica tendo assumido diferentes formas ao longo dos tempos. Na época em que os portugueses começam a colonização do Brasil não existe mão-de-obra para a realização de trabalhos manuais. O trabalho dos índios nas lavouras é um tipo de escravidão que não pode ser prolongada, dado que os religiosos se colocam em defesa dos nativos, condenando a sua escravidão.

Perante o impasse em termos de mão-de-obra, os portugueses passam a fazer o mesmo que outros países europeus da época. Deslocam-se a África resgatar negros, submetem-nos ao trabalho escravo na sua colónia do Brasil de modo que, ainda em finais do século XIX, este país é dos únicos países católicos com escravatura. Inglaterra, segundo Alfredo da Silva²⁰⁶, também tenta enganar a opinião pública. O ‘Sr. Cadbury’, tal como aquele autor se refere ao dono da chocolateira inglesa com o mesmo nome, para comprar o cacau mais barato aos portugueses em S. Tomé e Príncipe, faz campanhas para desviar as atenções acerca dos serviços²⁰⁷. O jornal *The Standard* envolve-se em forte polémica com a chocolateira inglesa e, em tribunal, insulta Portugal, afirmando existir escravatura naquela colónia.

No século XVIII, à semelhança do que se está a fazer na Europa sob influência da Filosofia das Luzes, Portugal dá início ao debate sobre a abolição da escravatura. O Estado e a Igreja portuguesas possuem uma posição moderada acerca da escravatura, já que a proibem dentro do País, mas aceitam-na nas colónias como uma necessidade económica, embora recomendem a alforria dos escravos. Assim, o que é proibido na metrópole é permitido nas colónias.

O confronto de interesses opostos entre Portugal e Brasil outorga o papel de defensor da razão e da liberdade a Portugal, enquanto que ao Brasil, colonial e pós-colonial, cabe o papel de opressor. É desejo de Marquês de Pombal inscrever Portugal na lista das nações civilizadas, ainda que permita que os escravos continuem nos domínios ultramarinos. Com o

primeiro alvará de 1761, impede que cheguem escravos à metrópole para não tirarem o lugar aos ‘moços de servir’ que, não tendo trabalho, se dedicam à ociosidade.

No Brasil, o primeiro passo para a abolição da escravatura é dado em 1850 com a extinção do tráfico negreiro. Nas grandes cidades, por influência de Inglaterra, começa a sentir-se necessidade da indústria, dispensando-se algum trabalho escravo. Já em 1870, o sul do Brasil emprega assalariados, brasileiros e europeus. Desde então, várias leis são criadas, desde a ‘Lei do Ventre-Livre’, à ‘Lei Saraiva-Cotegipe’ ou dos ‘Sexagenários’, até à ‘Lei Áurea de 1888’ assinada pela Princesa Isabel. Contudo, quando a servidão acaba oficialmente ainda há muitos negros em condição concreta de escravos. Ainda assim, a emancipação sob condição existiu sempre, uma vez que ninguém deixa de ser escravo para ser um trabalhador assalariado.

Abolicionistas e conservadores entram, frequentemente, em polémica por defenderem interesses antagónicos. Esta polémica chega ao teatro que mais uma vez se mostra como o palco da História ao desempenhar uma função didáctica e propagandista por representar uma das questões que mais agita as sociedades portuguesa e brasileira.

Nas escolas primárias, no ensino público, o dia da abolição da escravatura é comemorado faustosamente por ser um dia histórico para a pátria brasileira. Aquela data é vista como uma marca de paz e prosperidade para a sociedade moderna. Por outro lado, considera-se que as grandes mudanças sociais e políticas têm no meio pedagógico um grande impacto por serem consideradas relevantes para a educação integral do ser humano.

As crianças, os actores principais, guardam nas suas memórias boas recordações ao serem as transmissoras de mensagens históricas. Esta forma de fazer teatro apela não apenas à participação de crianças e professores, mas também da sociedade. Assim, todos os actores são envolvidos na construção da memória e o teatro manifesta uma vertente didáctica, já que visa instruir o público e convidá-lo a reflectir sobre a situação presente. Possui, ainda, uma vertente antropológica, por encenar relações do ser humano com a natureza e com a cultura.

O negro surge, no texto literário, com «voluntarismo, vitalidade e tipicismo, roubando já cena ao Branco (...) desde o oitocentismo (...) até meados de 40.»²⁰⁸ Para Anne-Marie Pascal²⁰⁹, o debate sobre a abolição da escravatura, iniciado em Portugal a partir da segunda metade do século XVIII, teve nos palcos dos teatros um lugar privilegiado, ao mesmo tempo que promove a personagem do ‘negro’ a protagonista ou a objecto da acção teatral. Para esta

escritora, o espaço teatral é o espaço da História e a promoção literária do escravo é fruto da evolução das mentalidades e da consciência, da injustiça face ao seu estatuto.

Se em meados do século XVIII o Estado e a Igreja possuem uma posição moderada a propósito do abolicionismo, no final do século, os abolicionistas e os conservadores estão divididos. Os primeiros defendem a supressão total da escravatura e os segundos a sua manutenção, embora se deva melhorar o tratamento dado ao escravo. É no contexto deste debate que o Teatro assume uma função didáctica e propagandista destinando-se à colónia, ainda de tendência escravocrata, onde desempenha um papel de extraordinária importância em todo o processo de abolição.

Costa Carvalho, num capítulo de *Aprendiz de Selvagem*, intitulado «Branqueamento da escravatura», faz o historial da abolição da escravatura no Brasil desde as primeiras iniciativas. De acordo com os relatos do autor, as proibições decretadas não têm um cariz humanitário, mas económico e propagandista, muito sob influência dos ingleses, o que de certa maneira justifica que o país não está preparado para acabar com esse flagelo de forma livre e espontânea tal como se encontra retratado pelos dramaturgos. Justamente, Alfredo da Silva, no prefácio de *O Monstro da Escravatura*, refere que «esse monstro da barbárie antiga, ainda se não extinguiu de todo. (...) essa enormidade fugiu dos centros civilizados e foi acoitar-se nos sertões atrasados da África e da América.»²¹⁰

A temática da escravatura encontra-se retratada nos dramas *O Preto Sensível* de José Agostinho de Macedo, *Ódio de Raça* e *Cedro Vermelho* de Francisco Gomes Amorim e *A Virtude Premiada* de João de Nobrega Soares. A personagem do escravo negro, o modo como é retratada pelos dramaturgos reflecte a História, evidenciando preocupação pela sua situação e desejo de contribuir para a alterar, ou seja, os dramaturgos visam, essencialmente, a alteridade. Os textos dramáticos visam dialogar com a sociedade e promover um debate e uma reflexão conjunta sobre a temática do negro, já que, segundo os dramaturgos, é uma ‘vergonha’ para os países que possuem pessoas em situação de escravas.

Segundo Duarte Ivo Cruz, José Agostinho de Macedo antecipa-se ao movimento romântico brasileiro no tratamento dos temas da escravatura, sendo as suas peças, porventura, mais interessantes pelos temas do que pela estrutura dramática²¹¹. A cena de *O Preto Sensível*, publicado postumamente em 1836, retrata o Brasil no início do século XIX. É um drama que retrata a escravatura, o abolicionismo, os dramas dos escravos que, ao

serem vendidos para vários senhores, são separados dos cônjuges e dos filhos, ignorando-se a instituição familiar.

Fernando Cristóvão considera José Agostinho de Macedo um precursor ao abordar o tema do anti-esclavagismo no teatro luso-brasileiro, devendo a ousadia de ter feito do futuro do Brasil um mundo de negros e de mestiços. Este dramaturgo designa a escravatura como ‘chaga social’ e lamenta que este tema tenha sido tardiamente tratado tanto em Portugal como no Brasil, uma vez que Portugal tem sérias responsabilidades no comércio de negros e o Brasil porque se vê confrontado diária e directamente com a escravatura. De facto, segundo o autor, Portugal, demasiado ocupado com as lutas entre absolutistas e liberais e ainda com as sequelas das invasões francesas, só a partir da década de quarenta de oitocentos se interessa por esta temática.

Em 1836, Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882) começa a introduzir o tema do esclavagismo no Brasil, mas tanto o poeta como Gonçalves Dias (1823 - 1864) estão mais ocupados a promover o índio a mito nacional. No primeiro Romantismo, o negro e o mulato ocupam na Literatura tradicional apenas papéis de personagens secundárias. Só em 1865 a abolição se torna tema literário com o poeta Castro Alves (1847 - 1871) e com o texto *Navio Negroiro*. No romance, Pinheiro Guimarães é pioneiro no tema do esclavagismo. No teatro, o problema emerge nos anos cinquenta com os dramas históricos de José de Alencar (1829 - 1877) e Agrário de Meneses e as posições sobre o tema não são propriamente do tipo abolicionista. É neste contexto histórico e literário que *O Preto Sensível* de José Agostinho de Macedo se torna ‘vanguardista’ no tema do esclavagismo, segundo Fernando Cristóvão.²¹²

Do ponto de vista ideológico, José Agostinho de Macedo «(...) recorre a outro tipo de argumento que no romantismo, então a despontar, possuía junto do público notável força persuasiva: ele era um sensível, alguém capaz de sentimentos nobres, onde habitava a grandeza de alma (...)»²¹³, como constata Duarte Ivo Cruz. Destaca-se na sua obra a sensibilidade ao negro, ao escravo e as lamentações inconformistas perante a sua triste condição. José Agostinho de Macedo condena o tráfico de negros, acusando essa actividade de ser contrária à fé cristã e à ideologia das luzes.

Os portugueses, apesar de responsáveis pelo tráfico, são considerados inocentes e os europeus culpabilizados, situação retratada por José Agostinho de Macedo em *O Preto Sensível*. A exaltação da Pátria lusitana e a absolvição de Portugal em relação ao tráfico

negreiro é retratada, pelo dramaturgo, através da personagem Ignácia, uma portuguesa em terras brasileiras. José Agostinho de Macedo defende também que o valor do Brasil está em si mesmo e não numa outra terra e numa outra gente tal como, mais tarde, defenderia Almeida Garrett.

Com o título deste drama, José Agostinho de Macedo chama à atenção para a vulnerabilidade, fragilidade, fraqueza, desprotecção, falta de poder, ausência de voz do negro, numa sociedade hierarquizada, marcada por relações de domínio de uns sobre os outros. A cena do drama representa um bosque no Brasil onde Catul, o preto sensível, a personagem principal, abraçado ao seu filho, lamenta a sua desgraça e a sua miséria. Catul ficara com o filho nos braços por ocasião da venda de Bunga, sua esposa, a um senhor diferente do seu. José Agostinho de Macedo coloca nas palavras de Catul a sua sensibilidade perante o negro e remete a culpa da escravatura para os europeus:

Aqui te deixarei no sonno envolto.
Tu dos braços da Mãe foste arrancado. ...
O' Bunga, ó terna Esposa, o fado injusto
De mim te separou, foste vendida;
E tal direito os Europeos se arrogão!²¹⁴

Este dramaturgo considera que os valores da liberdade' e da 'família' são fundamentais ao ser humano. Invoca a igualdade entre brancos e negros, defendendo-os através de argumentos extraídos do direito natural. Para este dramaturgo, a natureza humana não possui cor, podendo considerar-se este drama precursor da alteridade que mais tarde deu sinais mais evidentes.

José Agostinho de Macedo defende a natureza humana e perspectiva as relações sociais numa óptica diferente das que se praticam na época. As atitudes de Marçal, o senhor do engenho, são reprovadas, já que lançam o negro para uma outra condição que não a humana. Mas é através da personagem Ignácia que José Agostinho de Macedo apresenta a sua concepção *outro*. Caracteriza esta personagem como protectora, solidária, aliada, justa, corajosa, humana, caridosa, autêntica, porque entende que cada pessoa tem a responsabilidade de ser caminho para os *outros*. Para este dramaturgo, é injusto excluir os *outros* do caminho. Cada um deve criar condições de abertura ao *outro*, predispondo-se a ouvi-lo com atenção, já que *ele* tem voz própria.

Também para Lévinas a presença do *outro* deve ser uma constante nas relações entre os homens. Para este pensador, o *outro* não é aquele que está distante, o estranho, e muito menos o impessoal. O núcleo fundamental da filosofia deste pensador consiste no sentido

que um homem atribui a *outro*, sentido que também é defendido por José Agostinho de Macedo através da personagem Ignácia, pela atenção que dá ao *outro*, da voz que lhe dirige, sem o ignorar e desprezar.

A Ignácia, não interessa as riquezas que Marçal, a personagem que representa a posição tradicional de *outro*, lhe anuncia. Ao visitar o engenho de Marçal e à medida que vai entrando no mundo da escravatura, as suas atenções viram-se para os desprotegidos, para a degradação humana, para a violência, para a discriminação e toda a falta de dignidade no trato dado aos negros. Em resposta à repugnância pelo que vê e sente, decide comprar a família que Marçal separara, Catul, Bunga e o filho, dando-lhes de seguida a liberdade. As palavras de Ignácia são disso exemplo ao mesmo tempo que promovem a alteridade:

..... Ah! Desgraçados!
São nossos semelhantes, e merecem
Justiça e compaixão.²¹⁵

Marçal representa uma outra atitude perante os desprotegidos, já que trata os escravos sem qualquer dignidade como se fossem objectos. Comprados como animais para o servir, são explorados até ao limite das suas forças e violentamente punidos quando faltam às suas obrigações. O orgulho deste senhor, dono de engenho, vira-se para os bens materiais e para a exploração do trabalho dos escravos, ordenando-lhe:

Sahi do sonno, Escravos indolentes,
De vós não he o sonno, he só trabalho:
Se a voz não me escutais, senti meus golpes.²¹⁶

(...) vêde este Engenho,
Vêde o immenso trabalho com que busca
As delicias da Europa o Mundo inteiro.²¹⁷

Marçal, segundo a terminologia filosófica de Lévinas, é uma personagem que retrata o homem cuja face se apresenta de esquelha, dado que actua sozinho. É também um ser finito, sem a presença do Infinito, incomunicável, fechado no cerco do Mesmo. Marçal não promove uma relação ‘assimétrica’ com os outros, mas de igualdade ou mesmidade. Mas, para Lévinas, o *outro* não pode ser conhecido porque resiste ao conhecimento. A relação entre o *eu* e o *outro* é uma relação ética, assimétrica, indestrutível, já que o

(...) absolutamente Outro é Outrem; não faz número comigo. (...) Somos o Mesmo e o Outro. A conjunção *e* não indica aqui nem adição, nem poder de um termo sobre o outro. Esforçar-nos-emos por mostrar que a relação do Mesmo e do Outro – ao qual parecemos impor condições tão extraordinárias – é a linguagem. (...) A relação do Mesmo e do Outro – ou metafísica – processa-se originalmente como discurso em que o Mesmo, recolhido na sua ipseidade de «eu» - de ente particular único e autóctone – sai de si.²¹⁸

Marçal impõe ao outro a sua verdade como se fosse a Verdade, a sua concepção de justiça como se fosse a Justiça, reduzindo-o ao Mesmo e ignorando a sua liberdade. Para Lévinas, o *outro* desejado metafisicamente,

(...) não é «outro» como o pão que como, como o país em que habito, como a paisagem que contemplo, (...). Dessas realidades, posso «alimentar-me» e, em grande medida, satisfazer-me, (...). Por isso mesmo a sua *alteridade* incorpora-se na minha identidade de pensante ou de possuidor.²¹⁹

A relação com o *outro*, para o filósofo, não reveste a forma de uma correlação reversível em que os termos podem ser lidos, indiferentemente, da direita para a esquerda e da esquerda para a direita de modo a ficarem ligados e a fundirem-se num sistema único. Esta fusão e união «(...) destruiria a alteridade radical do Outro.»²²⁰ O *outro* é aquele que é impermeável à posse do *eu*, do Mesmo. Não é o semelhante nem o próximo, mas Outrem, Infinito e Transcendente, embora entre *nós*.

A função de Marçal, neste drama, é exigir dos outros, obrigá-los a dar tudo o que podem sem lhes dar nada em troca, sem lhes dar voz. De acordo com Bakhtin, Marçal possui uma linguagem autoritária, reduzindo tudo a uma única voz, à sua voz. Neste texto, apenas Ignácia enceta o diálogo entre as personagens, abrindo, assim, caminho para o *outro*. Efectivamente, é através da voz das personagens que o dramaturgo pode ser considerado um precursor do pensamento sobre a alteridade.

O *Preto Sensível* foi representado dezoito anos antes de *Ódio de Raça* e, contudo, segundo Fernando Cristóvão, possui um enredo mais simples e de mais amplo efeito dramático²²¹. A escravidão dos negros e a questão racial são, também, os temas cruciais deste drama que retrata o Pará – Brasil, no ano de 1846. Francisco Gomes Amorim tinha sido incentivado por Almeida Garrett a escrever «um ou mais dramas desses assuntos, pondo em relevo os horrores da escravidão, e auxiliando o público a formar juízo com que desse força aos intuítos dos legisladores.»²²²

De facto, para Amorim, a temática da escravatura merece ser discutida num país que possui escravos e em nações cultas onde é objecto de preocupação para grandes estadistas e de reflexão para grandes filósofos e poetas. O drama é representado pela primeira vez em Lisboa, no Teatro D. Maria II, em 1854, e o dramaturgo felicitado por Garrett em consequência dessa representação, dada a qualidade dos retratos feitos na obra.

Para Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira o negro, o índio e também o mulato são perspectivados, por Francisco Gomes Amorim, como brancos em potência.

Efectivamente, as personagens que representam os discriminados lutam pela alteridade e as restantes movimentam-se para que lhe seja concedida. Tal como Dostoiévski, e na sua esteira Bakhtin, Francisco Gomes Amorim pretende que cada uma das suas personagens fale com voz própria. De facto, Dostoiévski estabelece uma relação original com as suas personagens, já que o seu objectivo é criar ‘gente livre’ e não ‘escravos destituídos de voz’.

Apesar daqueles pensadores terem abordado a questão da polifonia no romance, pensa-se que esteja também presente no teatro uma vez que cada personagem possui uma voz, e uma visão própria do mundo. Os dramaturgos necessitam, nos seus dramas da actualidade, das personagens para transmitirem mensagens e dialogarem com a sociedade.

A questão fundamental da polifonia, segundo Katerina Clark e Michael Holquist, é o facto de ser uma marca da Literatura, mas também operar na interacção humana.²²³ Também *Ódio de Raça* pretende ser filosofia viva, compreensão do *outro*. Para Francisco Gomes Amorim, este drama é cópia do natural, «não houve encarnecimento na pintura»²²⁴, comovendo e impressionando os espectadores em cena, e em livro não lhe parece que deixe de ser filosofia viva, questionando se

(...) o drama, passando do teatro para o livro, deixará acaso de ser filosofia viva? (...) todo o documento autêntico, como este, por humilde que seja o seu autor, tem, pelo menos, a importância da oportunidade para servir na instauração do processo contra a instituição abominável que se quer derrubar.²²⁵

Para este dramaturgo, a escravidão é o mais odioso dos crimes. Um navio negreiro pode ser o palco do maior número de crimes onde a morte é o menor dos males. Os ‘miseráveis’ escravos são caçados como feras bravas, em África, amarrados e encurralados nos porões dos navios. Os que são lançados ao mar para aligeirar o navio e morrem por asfixia são, para Francisco Gomes Amorim, os que ainda têm mais sorte.

À semelhança do que é retratado em *O Preto Sensível* por José Agostinho de Macedo, os negros chegados a terra são leiloados como mercadoria, revendidos por grosso e a miúdo: o pai a um senhor, a mãe a outro e os filhos a outros. Anos mais tarde, a família pode reencontrar-se sem, entretanto, se conhecer, tal como lamentava o negro José em *Ódio de Raça*:

Oh! Cabinda! Minha terra! Meu pai, minha mãe, meus irmãos? Quem sabe se já os terei encontrado na terra do cativo, sem nos podermos conhecer? Cabinda! Oh! Minha mãe ... quem te diria que o teu filho haveria de ser escravo? A gente branca inventou o direito de vender os pretos, porque os pretos são mais fracos! O preto não pode ter família, nem pátria, nem liberdade.²²⁶

Habitualmente, os senhores envolvem-se sexualmente com as escravas e os filhos nascidos dessas relações podem ser vendidos como outro escravo qualquer. Em *Ódio de Raça*, Domingos é o retrato de um desses filhos, de um dono de engenho, Roberto, e de uma escrava. Domingos é mulato de cor, possui uma certa posição na hierarquia dos escravos, posição que não depende da cor da pele mas do facto de ser filho de Roberto.

Domingos é, assim, escravo do próprio pai e da própria irmã e a personagem tem disso consciência, afirmando que «quase todos somos filhos do branco». Por outro lado, Roberto sente dor por ele quando se trata de o castigar, já que tem «remorsos de o desamparar!... Sempre é meu filho. Castiga-me Deus pelo meu erro ... pelo meu crime, porque é um crime vender os filhos. (...)»²²⁷

Francisco Gomes Amorim defende, neste drama, que o mulato não tem culpa dos vícios do branco e que um acidente de cor não deve privar ninguém de ser feliz. Domingos sente que Roberto possui uma certa afectividade por ele e, por vezes, o seu comportamento tornava-se provocatório, precisamente, para testar até onde vai a benevolência e a tolerância do branco, seu pai, para com ele, ou seja, até que ponto pode ser considerado ou não uma alteridade.

Ao sentir-se protegido pelo seu senhor, Domingos sente-se, também, com certos direitos, respondendo sem educação, achando-se sem obrigação de respeitar alguém. Quando José lhe lembra que também é escravo responde que o «mulato é querido do senhor.»²²⁸ Francisco Gomes Amorim retrata nesta personagem, a promiscuidade dos senhores da época, o envolvimento sexual com as escravas e os filhos que tinham com elas.

A falta de humildade de Domingos dificulta que a sua condição de escravo seja gradualmente anulada como acontecerá com José. Não é a cor da pele que dificulta a promoção da alteridade de Domingos, mas o seu carácter. Domingos possui um espírito revoltoso e conflituoso sempre presente no seu relacionamento com os outros.

Em 1846, época retratada no drama, já se fala muito de abolicionismo no Brasil e Domingos sonha com a sua alforria. Nesse ano, tinha sido apresentado ao Conselho Ultramarino um projecto de lei para a extinção da escravatura. Muito tarde, segundo Francisco Gomes Amorim, em relação ao que se vinha fazendo em Inglaterra e depois na França.

Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira referem que José, o herói de *Ódio de Raça*, é primeira versão dramática do negro fiel, amigo da senhora na Literatura de

língua portuguesa e que por ser um *outro*, um ‘intruso’ na sociedade branca, tem de optar entre a ‘aceitação estóica’ e a ‘reivindicação pela revolta’. Mas José tinha sido educado pelo seu anterior senhor e a sua educação e experiência permitem-lhe ser dócil, amar, ser fiel, atributos que fazem dele um ser humano estimado. O seu estoicismo, a sua firmeza na dor, concede-lhe alguns momentos de liberdade e de alteridade. José oscila, assim, entre ser e não ser considerado um *outro*, uma alteridade, de acordo com Lévinas, já que vive entre a resignação e a revolta da sua condição. Frequentemente, revolta-se, em silêncio, quando não o chamam pelo seu nome de baptismo, balbuciando

Pai Cazuzza, Pai Cazuzza! Todos me tratam por este nome ridículo em desprezo da minha cor preta! De que serviu ter um senhor generoso, que mandou educar-me, se depois da sua morte tornei a ser vendido como um animal de trabalho?²²⁹

Emília, filha de Roberto, chama-lhe «(...) Anjo dos escravos!»²³⁰. Emília é, desta forma, a personagem que mais faz dele um *outro*. Apesar de considerar que a função dele é servi-la, esse facto deve-se à sua educação e ao hábito. Para Emília, José é escravo, mas melhor do que os outros, considerando que «Pai Cazuzza é um preto fiel, bem criado e que estima o seu senhor. (...) Coitado! Bem lhe basta ser escravo.»²³¹

Não obstante, em alturas de desconfiança, José não deixa de ser negro e de ser tratado como escravo, principalmente, pelo exemplo que pode dar aos outros. Domingos, o mulato, por traição, armara-lhe uma cilada, acusando-o de ter roubado o dinheiro da venda de Roberto e o senhor não hesita em o mandar castigar. Manuel, caixeiro de profissão, compadece-se, tal como Emília, quando vê José em apuros, querendo até comprá-lo para não o açoitarem e não ser castigado. Emília e Manuel sentem um apelo forte vindo do ‘rosto’ de José. Consideram-no uma pessoa séria, honesta a quem Domingos quer acusar de roubar por maldade e conflito racial, ou seja, por ódio de raça.²³²

O *outro*, para Lévinas, não é encontrado na fisionomia do seu ‘rosto’, na sua cor, mas na sua significação ética. O ‘rosto’ de José transmite uma mensagem de dignidade, honestidade e Emília e Manuel sabem que ele não mente e que do seu rosto emana o Infinito. Para encontrar o *outro* na relação face-a-face não é necessário olhar para a cor dos olhos nem para a cor da pele.

Pode, então, dizer-se que o ‘rosto’ de José é incolor. Justamente, para Francisco Gomes Amorim «(...) não se repara para as cores dos homens, contando que eles trazem as almas despidas de rancores, e são todos bem vindos e bem recebidos.»²³³

Emília e Manuel não possuem a mesma opinião acerca de Domingos, dado que possui um comportamento rebelde, revoltoso, mal intencionado que o impede de criar laços com pessoas de outras raças. A única pessoa que o protege é a Marta, a quem a mãe pedira protecção por ele antes de morrer e, também, Roberto, o senhor, sabendo que é seu filho. Na parte inicial do drama Roberto interroga-se e lamenta «que fraqueza é esta? Por um cabra, e ladrão!»²³⁴ e na parte final do drama pede-lhe: «Vinga-te de mim ... (À parte). Por te ter dado o ser! (...)»²³⁵

Roberto tem uma atitude ambivalente perante os escravos, já que tanto sente prazer em os castigar como se retrai. Para Roberto o ‘prazer de um senhor é castigar os seus escravos, quando eles são criminosos’. Contudo, quando se trata de castigar Domingos refere que se ‘alguém me pedisse por ele?... Ainda desta vez não o castigaria’.²³⁶

Segundo Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira, Roberto seria dos senhores de engenho mais bondosos. O próprio Roberto diz não haver em todo o Brasil um senhor-de-engenho com tanta paciência como ele.²³⁷ A propósito do mérito de José, considera que é pena que seja preto porque tem ‘alma de branco’, e uma ‘grande alma’. A atitude de Roberto situa-se, assim, entre reduzir José ao Mesmo e entre considerá-lo *outro*, segundo Lévinas.

Na sequência da sabedoria do Talmude que afirma que ‘o maior herói é aquele que faz do inimigo um amigo’, Machado de Assis (1839 – 1908) defende que ‘o amigo suporta com paciência a cólica do próximo’ e Hermann Hesse (1877 – 1962) que ‘a amizade é identificação e diferença’. Estas máximas estão presentes neste drama de Francisco Gomes Amorim. O negro José não considera Roberto um inimigo, mas um amigo e Roberto, retrai-se tratar José como se fosse um inimigo.

Em relação a Domingos, Roberto suporta com alguma paciência as suas cólicas, ou seja, os seus momentos de revolta. Em termos gerais e de acordo com a filosofia expressa por Herman Hesse, na acção de *Ódio de Raça* emerge um ambiente de amizade e de identificação da diferença que permite defender que a alteridade está lentamente a emergir. Recorde-se que, para Lévinas, o *outro* não pode ser reduzido ao Mesmo, perguntando:

(...) como é que o Mesmo, produzindo-se como egoísmo, pode entrar em relação com o Outro sem desde logo o privar da sua alteridade (...) A relação do Mesmo e do Outro – ou metafísica – processa-se originalmente como discurso em que o Mesmo, recolhido na sua ipseidade de «eu» - de ente particular e autóctone – sai de si. (...) A alteridade só é possível a partir de *mim*.²³⁸

Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira consideram que para Francisco Gomes Amorim «(...) o negro e o índio (e mesmo o mulato) acabam ambos por ser perspectivados pelo dramaturgo como brancos em potência (...). E não há diferenças significativas entre a voz mais autoral das notas e a intervenção ficcionada das personagens.»²³⁹ Já Bakhtin refere que necessita de Dostoiévski para ser ele próprio e, por sua vez, Dostoiévski, como autor, refere que necessita das personagens dos seus romances para perceber paradigmas da interacção humana que em nenhuma outra parte se mostram perceptíveis. Amorim também necessita das personagens dos seus dramas para actuar sobre o mundo que o rodeia e poder alterar a orientação tradicional da organização social e das relações entre os homens, tornando-se corresponsável pela promoção da alteridade que várias personagens procuram.

Para Dostoiévski, a relação dos autores com as personagens é análoga às relações de Deus com as criaturas humanas o que leva Bakhtin a defender que a actividade de Dostoiévski enquanto romancista, no tocante ao texto, é a mesma que a actividade de Deus em relação ao homem, não um Deus do Antigo Testamento, que se constitui de fora como uma força animadora, mas como um Cristo que renuncia ao privilégio de uma existência superior, distinta e desce ao texto para ficar entre as criaturas. A concepção de Cristo em Dostoiévski resulta do papel central da polifonia na sua Ficção, uma vez que o importante de Cristo é o modelo de vida que Ele fornece, uma espécie de *outro* ideal, como referem Katerina Clark e Michael Holquist.²⁴⁰ Também Francisco Gomes Amorim defende os negros e os índios, considerando-os a todos filhos de Deus na união com Cristo. Para Costa Carvalho,

(...) esse sistema familiar era concebido como não-simétrico, ao considerar os irmãos como diferentes. (...) Assim, Roberto só no limite aceita chamar «meu amigo, meu irmão» ao preto Cazuzza que sacrificou a sua vida para salvar Emília, filha do senhor do engenho. (...) Emília, que sempre tratara o escravo pelo apelido, dá-lhe a extrema-unção de uma identidade.²⁴¹

Assim, no final do drama, o escravo Cazuzza é chamado pelos seus senhores por José, o seu nome de baptismo, depois de constatarem a sua fidelidade e o seu heroísmo. Inconscientemente, José é considerado desde o início do drama como um *outro*, um ser presente na vida dos senhores. O baptismo e o nome, dado a alguns índios e negros, aos mais dóceis, como a José, são uma tentativa de os reconhecer como seres civilizados, humanos, como pessoas. Apesar de apenas com a morte ter sido considerado

verdadeiramente um *outra*, o final do drama é o culminar de um processo que se vinha a desenvolver desde o início.

Almeida Garrett, a propósito da primeira representação de *Ódio de Raça* recomendou, por carta, a Manuel José Gonçalves que desse os parabéns a Amorim ‘pelos pretos’. Os actores Theodorico, Tasso e Delphina encarnaram a vida das personagens e em palco, fazem-nas falar e dialogar com o público, fazendo passar as mensagens do autor do drama.

Em *O Preto Sensível*, Marçal chama Catul pelo seu nome desde o início do drama denotando, mais uma vez, um avanço de José Agostinho de Macedo em relação a Francisco Gomes Amorim. A filosofia da linguagem e as várias correntes da filosofia da alteridade, marcadas pela influência do pensamento bíblico e cristão, consideram o acto de ‘chamar’ e ‘chamamento’, uma das categorias fundamentais na compreensão do ser humano. No seu sentido próprio, activo e concreto, a acção de pronunciar oralmente, em voz alta, o nome de alguém, de convidá-lo a empenhar-se numa tarefa ou actividade, a fazer um caminho, a orientar-se, contém uma determinada direcção existencial, direcção essa que os dramaturgos não ignoraram nos seus textos.

A cultura dos dois últimos séculos acentua a dupla tendência para a auto-nomeação ou exaltação de si mesmo e também para a anti-vocacional ou do anonimato, do homem sem nome e sem rosto, do homem massa, ou seja, do homem reduzido a um número.

A tendência do homem para a auto-nomeação tem a sua origem no ideal de homem formulado pelo ‘conhece-te a ti mesmo’ da filosofia grega, acentuado na modernidade a partir do princípio cartesiano do ‘penso, logo existo’. Pela razão e pelo pensamento, o homem capta e compreende a realidade, domina o mundo e constrói-se dono do universo. Este domínio proporciona-lhe a consciência do seu poder e torna-o grandioso aos seus próprios olhos, permitindo-lhe afirmar-se, procurar uma íntima e profunda satisfação e oferecer-lhe a confirmação do seu existir.

Nesta conjuntura, constrói-se, afirma-se e realiza-se o eu moderno. Através do conhecimento científico o homem sabe e conhece o funcionamento do mundo, maneja-o através da técnica, usa-o e coloca-o ao serviço dos seus desejos e necessidades, proporcionando-lhe bem-estar e felicidade.

Esta tendência exacerba-se na pós-modernidade. O ‘penso, logo existo’ de Descartes dá lugar à criação de um outro princípio, o ‘sinto, logo existo’. O que o eu sente e gosta, o que o tranquiliza é o que o faz existir. O mundo do eu pós-moderno é um mundo interior de

gostos, de sentimentos e afectos, instalado num aparente e confortável solipsismo (doutrina que considera o eu como única realidade no mundo, ou seja, o egoísmo). Apoiado só e exclusivamente em si mesmo, este eu, resulta num eu sem nome, num eu anónimo. Ao juntar-se a outros, também sem rosto, converte-se na multidão, no ‘homem-massa’, como referiu Ortega y Gasset (1883-1995), ou em ‘manada’, como referiu Guardini (1885 – 1968), ou em ‘rebanho’, como referiu Cencini. Frente a estas perspectivas defende-se, com maior profundidade e firmeza, o princípio antropológico do ‘chamamento’ como sentido da existência. Este princípio expressa a convicção que o chamar e o chamamento constitui a fonte e a raiz do existir autenticamente humano.

Tal como José, de *Ódio de Raça* é chamado por ‘Pai Cazuza’, João de *O Cedro Vermelho* é chamado pelos seus senhores por ‘Pai João’. ‘Pai’ é o chamamento que aproxima os escravos dos seus senhores. Tanto José como João garantem, com a sua presença, segurança aos seus senhores, satisfazendo-lhe muitas das suas necessidades domésticas. Paradoxalmente, a sua forma de escravidão apresenta-se investida de certa alteridade. José, no final do drama, é chamado pelo seu nome próprio e João sempre foi chamado pelo seu nome próprio pelos seus senhores. À semelhança de José, também João está resignado com a sua condição não oferecendo qualquer resistência aos seus senhores. A resignação dos negros à sua cor e condição pode ser entendida como desejo, apelo, reconhecimento de alteridade.

O drama *O Cedro Vermelho* retrata o ano de 1837 e o lugar da cena é a província do Pará – Brasil. Também neste texto, o índio e o negro são perspectivados como brancos em potência facto que leva o autor a fazer retratos dos comportamentos e atitudes que ameaçam a estabilidade social como a cabanagem²⁴² que fazia da personagem Brás o índio anti-herói. No mesmo sentido, o dramaturgo, representa o escravo negro como descalço, analfabeto e cómico por falar ‘português de preto’.

Brás é o retrato do índio que não aceita o domínio do branco, recorrendo a várias artimanhas para lhe escapar como, por exemplo, mudar de nome. Mudar de nome é tentar ser reconhecido como *outro* procurar a diferença, tentar ultrapassar-se a si mesmo, ou seja, tentar ser livre:

BRÁS: (*À parte*): Jurupari! Este conhece-me!

DUARTE: (*Reparando nele*): Esta cara!... Onde a veria eu?! Tu já me serviste? Ah! Agora me lembro! Fugiste-me da cidade, por ocasião da entrada dos cabanos.

BRÁS: Não fui eu, patrão. (...) O patrão engana-se.

DUARTE: Não te chamas Brás?

BRÁS: O meu nome é Joaquim. (...)

DUARTE: (*Que tem estado a examinar Brás*): Não teimes; eu conheço-te perfeitamente.

BRÁS: (*Imperturbável*): O patrão nunca me viu. (...) Joaquim não é mentiroso nem ladrão; e é Joaquim que eu me chamo.²⁴³

Para Brás, a civilização não é sinónimo de liberdade, desconfiando das pessoas que se dizem civilizadas. Segundo as suas palavras, ninguém pediu a instrução, a civilização, os costumes, os inventos dos que nasceram nas cidades, uma vez que não tornam mais feliz a sua raça. O homem branco é, para esta personagem, um intruso, um elemento perturbador da paz e harmonia com a natureza, preferindo vaguear pelo bosque, o seu refúgio.

Segundo Costa Carvalho, Francisco Gomes Amorim gosta dos tapuios do lago Curumu. Estes índios são homens de paz, filhos de índios mansos, que adoram o Deus dos brancos. Os outros andam sempre em fuga, muitas vezes devido às exorbitantes contas que os seus amos lhe registam no livro de conta corrente. Por mais que trabalhem, estão sempre em dívida e dificilmente conseguem saldar as contas. O facto de não saberem ler, são vítimas das mais diversas falcatruas dos senhores, fugindo revoltados e usando a mentira para escapar ao ajuste de contas quando são encontrados. É devido a uma situação semelhante a esta que Brás refere ter sido «Lourenço (...) no Amazonas (...) Raimundo em Manaus; agora (...) Joaquim»²⁴⁴, tal como refere Costa Carvalho.

Cedro Vermelho ou Lourenço, o seu nome de baptismo, é um gentio conhecido pela sua sagacidade, conhecimento da natureza, destreza, honra e cavalheirismo, para além de ser sentimental. Exprime-se em sentido figurado e julga-se descendente dos tupis. A sua linguagem dá ao seu mundo um certo carácter poético, apresentando-se, simultaneamente, como estratégia de defesa e meio de refúgio, já que através dela não é assimilado pelo Mesmo.

No drama *O Cedro Vermelho*, a linguagem metafórica apresenta-se, assim, como uma forma do índio e do negro estarem bem consigo próprios, com a sua natureza, mas, por outro lado, o domínio da língua portuguesa é uma forma de promoção da alteridade, de ser reconhecido como um *outro* pelo *outro*. Para Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira, os pretos e os tapuios de *Ódio de Raça* e *Cedro Vermelho*, «procuram no português compensação para um poder que de facto não têm.»²⁴⁵ Estes autores consideram que as lutas coloniais são, também, uma luta de linguagem, sendo o português assumido como uma língua de emancipação social.

Neste drama, trata-se, justamente, de procurar respeito pelas diferenças raciais e linguísticas, de encontrar harmonia social através de uma língua comum, o português, e caminhar em direcção à alteridade. Para Lévinas a ‘linguagem supõe interlocutores’, pelo que a palavra é o meio que torna possível o encontro com o *outro*, permitindo-lhe interagir com ele, libertando-o da alienação e do solipsismo destrutores. Cada indivíduo pode expressar-se pela palavra, revelar-se, sair de si. O mesmo é dizer que pela palavra cada um conhece o mundo e a si próprio. É também pela palavra que o *outro* pode entrar no mundo do *eu* e encontrarem-se, dado que o falar «é tornar o mundo comum»²⁴⁶, como defende aquele pensador.

Através da palavra o *eu* e o *outro* sentem-se chamados. A identidade não se constrói na primeira pessoa, no *eu*, mas sim na segunda, no *tu*. É nas relações sociais, através da interacção, da comunicação, da partilha da língua aprendida, que cada indivíduo se constrói uma pessoa, já que o ser humano não é um ser fechado que possa prescindir dos *outros* e da sociedade.

Em Lévinas, o *outro* encontra-se na relação com Outrem através da linguagem e o elemento essencial é a interpelação, o vocativo, já que o invocado é aquele com quem o *eu* fala. As relações entre os seres humanos despontam como algo irreduzível ao conhecimento e à representação, dado que se trata de uma relação que respeita e resguarda a alteridade do *outro*. Esta relação, descrita a partir do termo ‘religião’, questiona qualquer forma de assimilação do *outro* pelo Mesmo, ou seja, destroça o esforço do eu para constituir uma totalidade.

A Virtude Premiada, da autoria de João de Nobrega Soares, retrata a emigração dos madeirenses para Demerara, Guina Inglesa, no ano de 1861, sendo representada no Teatro Esperança, na Madeira. Para este dramaturgo Literatura dramática é a que melhor retrata ‘o crer e o viver do povo’. Foi para aconselhar e proteger os camponeses, ‘como um grito de humanidade’ que escreveu o drama a que deu o nome de *A Virtude Premiada*. O mérito da obra, segundo o autor, reside na reunião de alguns nomes de pessoas, inventados, e a recordação de uma dúzia de cenas cerzidas num certo número de actos de modo que a cena parece natural, verosímil e engenhosa, por vezes.²⁴⁷

Adelino das Neves Mello destaca no livro *Guyana Britannica* a primeira impressão de quem desembarca em Georgetown, capital da Guiana Inglesa. As suas descrições acerca daquela terra apresentam semelhanças às que João de Nobrega Soares faz em *Scenas e*

Phantasias, Um Anno Na America. Aquele escritor refere que, quarenta anos antes da publicação da sua obra, aquela cidade era das mais insalubres da América Central. As transformações entretanto ocorridas fizeram daquela cidade «uma das mais notáveis conquistas da civilização.»²⁴⁸

Em *A Virtude Premiada* pode constatar-se que a alteridade do negro ainda se está a construir apesar da escravatura ter sido abolida na Guiana Inglesa na primeira metade do século XIX. João de Nobrega Soares retrata o negro como capanga do branco, mas também seu protegido. Muitos dos conflitos raciais existentes devem-se, justamente, ao facto dos negros não aceitarem que a sua raça continue a subjugar-se aos brancos. A história que João de Nobrega Soares relata em *Scenas e Phantasias*, do velho negro a quem assassinaram os filhos por não ter renunciado à protecção do seu antigo senhor branco, é um exemplo desta situação.

III.2.2. CONFLITOS E PRECONCEITOS RACIAIS E CULTURAIS

No decorrer da História, um incontável número de pessoas inocentes é maltratada e até mesmo assassinada, simplesmente por pertencerem a uma determinada raça ou nacionalidade. De facto, o ódio étnico é raiz de muitos conflitos sangrentos.

A Bíblia mostra que a ‘lei divina’ exige que se mostre compaixão aos necessitados, aos órfãos, às viúvas e aos estrangeiros. Uma análise superficial dos tratos de Deus com a humanidade no passado leva alguém a concluir erradamente que Ele apoia o ódio étnico. Apesar de diversos relatos bíblicos O retratarem como executor de tribos e nações, esse julgamento tem base numa conduta, como a imoralidade e desprezo pelas leis divinas e não com base na origem étnica. A Lei de Deus demonstra genuína preocupação pelo bem-estar de todos os povos como a que estabelecia se

um estrangeiro vier residir contigo na tua terra, não o oprimirás. O estrangeiro que reside convosco será tratado como um dos vossos compatriotas e amá-lo-ás como a ti mesmo, porque fostes estrangeiros na terra do Egipto.²⁴⁹

Ordens similares encontram-se nos livros do *Êxodo* e *Deuterónimo*, tornando-se claro que o Senhor nunca tolerou o ódio étnico, mas sempre insistiu na sua harmonia.

Também Jesus promove a tolerância étnica não permitindo que os que não o acolhem sejam castigados. No Evangelho de S. Lucas pode ler-se o relato da censura de Jesus aos seus discípulos por terem pensado em vingança em relação aos seus inimigos²⁵⁰, ou seja, a origem étnica da pessoa não faz dela um inimigo.

Ao realizar o seu ministério Jesus concentra-se, inicialmente, em fazer discípulos entre os seus conterrâneos judeus. Contudo, mais tarde, indica que outros possam tornar-se seus seguidores. O apóstolo Paulo reforça essa ideia, deixando claro que a origem étnica da pessoa não tem nenhuma importância na congregação cristã²⁵¹ e o livro do *Apocalipse* fornece evidências acerca da aceitação, por Deus, de pessoas de todos os grupos étnicos.

Numa visão divinamente inspirada, o apóstolo João vê uma grande multidão de todas as nações, tribos, povos e línguas receberem a salvação da parte de Deus. Essa grande multidão é a base da nova sociedade humana composta por pessoas de todas as formações, caracterizada pela sua coexistência pacífica e unidas por seu amor a Deus.²⁵² Da visão deste apóstolo, subentende-se que os cristãos devem resistir à tendência de julgar os outros com base na origem étnica. A justiça e o amor demonstram-se no facto de encararem as pessoas como indivíduos e não apenas como membros de determinados grupos étnicos.

Tzevetan Todorov lança, em algumas das suas obras, várias questões relacionadas com a interacção entre pessoas de culturas diferentes e alerta para as consequências do não reconhecimento do *outro* como pessoa de direitos iguais, enquanto pertencente a ‘determinada raça’ ou a uma cultura diferente.

Na obra *A Conquista da América* teoriza sobre as consequências que podem advir do choque de duas culturas distintas, a europeia e a americana, em que o *outro* é desprovido, descaracterizado e transformado na sua originalidade cultural. *A Conquista da América* permite, igualmente, compreender o século XIX em termos de relações interpessoais, nomeadamente, o erro que pode subsistir se a relação com o *outro* for baseada no etnocentrismo.

De acordo com as reflexões de Todorov, no século XVI, o encontro e contacto do europeu com o povo americano, com o *outro*, são difíceis. O americano é, para o europeu, indiferente, inferior, dado que julga possuir esquemas mentais, culturais, linguísticos e religiosos superiores. O *outro* ora é visto como objecto, ora lhe é atribuída certa humanidade. Mas, a humanidade do *outro*, do americano, só é concebida se integrada na cultura do eu, devendo ocorrer uma assimilação e uma integração na cultura europeia, algo

que impede qualquer manifestação de alteridade. Também as dificuldades de comunicação entre as duas culturas promovem conflitos raciais e linguísticos, sendo outro factor de domínio do europeu sobre o outro.

Em *Nós e os Outros*, Todorov faz uma reflexão acerca da diversidade humana. O assunto do livro é, segundo o autor, a relação entre o ‘nós’ – ‘o meu grupo social e cultural’ – e ‘os outros’ – os que não fazem parte dele. Também para Lévinas, a conjunção ‘e’, que se emprega para falar do Mesmo e do *outro*, não significa nem adição nem poder de um termo sobre o outro, mas sim ‘encontro’.

Para Todorov, reflectir acerca da diversidade dos povos e da unidade humana exige saber não apenas o que as coisas foram, mas como deveriam ser. Assim, é mais correcto falar de ‘um e outro’ do que ‘um ou o outro’. Considera, ainda, que as ciências sociais têm enveredado por uma lógica que apaga os traços do sujeito, dos seus valores, na sua relação com o objecto. Contudo, para Todorov, é um erro separar factos e valores, sujeito e objecto, razão pela qual envereda pelo ensaio moral e político em detrimento das ciências sociais.

Todorov trata de saber, na referida obra, se o ser humano forma apenas uma ou várias espécies e, supondo que existe apenas uma espécie, qual o alcance das diferenças entre os grupos humanos. Para o autor, os seres humanos são, simultaneamente, parecidos e diferentes, considerando infinita a diversidade humana²⁵³. As formas de vida humana divergem em todos os lugares do planeta pelo que o europeu nada descobre quando chega à América, mas apenas encontra.

José Augusto Seabra (1937 – 2004), diferentemente do que pensa Todorov em relação à conquista da América pelos espanhóis, defende que a chegada dos portugueses ao Brasil não teria sido apenas a descoberta do outro, mas uma descoberta recíproca. Em vez de se falar em encontro de dois mundos, deveria, antes, falar-se em demanda, demanda plural de novos mundos, porque se trata, a seu ver, de uma descoberta recíproca, de um face a face múltiplo, de conhecimento e reconhecimento, ao longos das várias viagens. A *Carta* de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel e também a *Carta* de Mestre João, médico de bordo, são documentos preciosos «da grande aventura das descobertas marítimas, através das quais vários mundos se encontraram: povos, civilizações e culturas em diálogo, em polílogo infinito.»²⁵⁴

Todorov denomina ‘doutrina das raças’ as questões relacionadas com o ‘território da identidade’ da ‘diferença’ entre os povos, bem como as relações entre eles²⁵⁵. Separa os

conceitos de racismo e racialismo, reservando o primeiro para se referir aos comportamentos e o segundo para se referir às doutrinas. O racismo apoia-se num racialismo, embora possam não ser simultâneas. Enquanto o racismo é, segundo o autor, um comportamento antigo e extensivo, o racialismo, enquanto doutrina, surge na Europa em meados do século XVIII, estendendo-se até meados do século XX.

Os racialistas clássicos assemelham as raças humanas às espécies animais, opondo-se aos cruzamentos. Defendem também que existe solidariedade entre as características físicas e morais e que as diferenças físicas determinam as culturais. Assim, o comportamento do indivíduo é determinado pelo grupo racial-cultural a que pertence. Para além das diferenças de raças, estes racialistas, defendem que umas são superiores e outras inferiores. É de notar que a raça a que o racialista pertence encontra-se no topo da hierarquia. Quanto às qualidades físicas, prevalece a apreciação estética e como esta apreciação está ligada ao etnocentrismo, a raça que julga é sempre mais bonita que a julgada. Intelectualmente e moralmente, o etnocêntrico julga-se mais inteligente e mais nobre que os outros. Estes são os factos estabelecidos pelos racialistas, a partir dos quais formulam um julgamento moral, um ideal político e fundamentam a submissão das raças inferiores.

A raça branca opõe-se às outras em posição de racismo. A raça negra, talvez por questões de simbolismo universal, é o seu alvo preferencial. Tal como referiu Todorov, «(...) o racismo por excelência, é portanto o dos brancos com respeito aos negros.»²⁵⁶

Pensadores como Renan (1823-1892), Le Bon (1841-1931), Buffon (1707-1787), Goubineau (1816-1882), Tocqueville (1805-1859) e Taine (1828-1893), fazem diferentes reflexões racialistas, tendo contribuído para um debate mais evoluído acerca dos conceitos de raça e racialismo.

Tanto Renan, (1823-1892), como Taine (1828-1893) e Le Bon (1841-1931) apesar dos seus contributos para o conceito de raça continuaram racialistas. Para Renan, um indivíduo de uma raça não se separa das suas determinações pelo que a educação adianta pouco. Imbuído do seu relativismo e dos seus preconceitos sobre a diferença de culturas separa a humanidade em grupos cada um com os seus próprios valores. Segundo Todorov, Renan, apesar dos seus esforços, não encontra o verdadeiro significado da palavra ‘cultura’ que «é a acção comum da língua, da Literatura, da religião e dos costumes.»²⁵⁷.

Algumas destas teorias constituem avanços para uma concepção do *outro*, mas outras têm efeitos desastrosos como, por exemplo, a obra de Goubineau, por ter contribuído para a

escravidão e extermínio de raças consideradas inferiores pelo facto de serem diferentes. Os efeitos morais e políticos dos seus ideais têm consequências fatais na Alemanha com o nazismo.²⁵⁸

Em relação aos avanços, Todorov considera que não deixam de ser apenas ‘prefigurações’ da perspectiva que se viria a desenvolver mais tarde. A partir destes pensadores, o termo ‘raça’ é substituído por ‘cultura’, muito mais apropriado, segundo Todorov, para compreender a alteridade. O par inferioridade / superioridade é abandonado a favor do conceito de ‘diferença’.

Algumas das teses daqueles racialistas são retratadas nos dramas tratados com a intenção de debater um assunto ‘funesto’, o da discriminação racial, tal como Francisco Gomes Amorim o rotula. Este dramaturgo defende que *Ódio de Raça* é um brado de indignação contra o mais cínico e afrontoso de todos os vícios sociais, pelo que compete à sociedade resolver essas questões. O título *Ódio de Raça*, interpretado à letra, significa a tensão que se vive a vários níveis no Brasil, em meados do século XIX, particularmente na selva amazónica. A sociedade, para Amorim,

(...) responderá, pois, se permitindo-se que o homem venda o homem, a família humana poderá constituir-se conforme a letra do Evangelho; se o mulato é culpado de que os vícios do branco lhe abram o caminho dum existência de cóleras e tormentos; se um acidente de cor deve privar da felicidade os que se mostram mais dignos dela; se a virtude não é uma única, e se a vaidade, o orgulho e as preocupações terão sempre maior poder do que a razão, a filosofia, a religião e a justiça.²⁵⁹

Aos que leram o livro, acrescenta que

(...) em todo o caso, lembro aos que me fizeram a honra de o ler que, por mais amargas e terríveis que pareçam as verdades que ele encerra, eu não as inventei; com elas levantam-se problemas que à sociedade compete resolver se segue a doutrina de Cristo. Será permitido ao homem vender o homem? A vida do mulato depende do vício do branco que lhe abre uma existência de cóleras e tormentos.²⁶⁰

A base da construção da alteridade nos dramas tratados passa por desfazer equívocos e preconceitos acerca das características do corpo, da sua cor, da sua cultura e costumes uma vez que se tinha criado uma ideia e uma imagem do *outro* através dessas características. Francisco Gomes Amorim, tal como anteriormente José Agostinho de Macedo, e outros escritores, quando decidem escrever sobre o negro, o índio, o desprotegido, e outros discriminados socialmente, é porque têm consciência que é um assunto que merece ser tratado e reflectido para alterar a ordem que se vinha a praticar desde há séculos. Escrever

acerca destes temas é um desafio, um apelo, uma provocação à lei e valores instituídos, uma crítica à sociedade e ao poder político para reflectirem acerca da mudança.

Também para Lévinas a crítica é a essência do saber. Para este pensador o *outro* não é algo, não é objecto sobre o qual o *eu* possa saber tudo e acerca de quem possa ter poderes. A relação com o *outro* não pode ser uma relação de conhecimento, porque esta é uma relação de poder que reduz o *outro* ao Mesmo. A relação de conhecimento com o *outro* procura defini-lo, retirando-lhe a sua singularidade e estabelecendo a totalidade, o que acarreta a dominação, a aniquilação característica da guerra. Esta é a razão pela qual o ‘eu penso’ de Descartes redundaria num ‘eu posso’. O *outro* não é alguém sobre quem o *eu* se possa apropriar, porque não é uma coisa. O *outro* é alguém sobre o qual o *eu* nada pode e que ao chamá-lo lhe solicita uma interacção. Para este pensador a ética é anterior à ontologia, é a Filosofia Primeira, ou seja, é uma ética da alteridade, da responsabilidade incondicional pelo *outro*, dado que a alteridade só é possível a partir do *eu*.

Lévinas defende, assim, que a relação com o *outro* não é estabelecida através de uma relação de conhecimento, porque tal relação não se consegue estabelecer tendo em consideração a questão da alteridade. Para este pensador, o *outro* é transcendência, sendo necessário pensá-lo fora do *eu*. O pensamento é definido como o espaço da relação com o *outro*, já que neste espaço não há possibilidade de reduzir o *outro* ao Mesmo. A relação com o *outro* ‘via’ pensamento está intimamente relacionada com a ideia de Infinito e de desejo. A relação de desejo consiste em ser afectado pelo *outro*, o que implica a saída de nós mesmos sem, contudo, alcançarmos o *outro* tornando uma relação insaciável. O conceito de rosto é fundamental para compreender a relação de desejo, já que é através do rosto que o *outro* aparece ao *eu*, sendo o olhar o que o define. O olhar do *eu* e do *outro* ao cruzarem-se sentem que não estão sozinhos. O *outro* pelo olhar transborda, sendo necessário ouvi-lo não para o conhecer, mas para o compreender.

Pela linguagem, pelo discurso, o rosto do *outro* expressa-se e, simultaneamente, renova aquilo que foi dito, mantém-se actualizado acerca do presente e aberto em relação ao futuro. A linguagem desempenha, nas interpretações de Lévinas, um papel fundamental, não para acentuar a verdade ou a falsidade de algo, mas porque fornece a possibilidade de uma relação de proximidade entre o *eu* e o *outro* e não a redução do *outro* ao Mesmo. Para Lévinas,

(...) a linguagem desempenha uma relação de tal maneira que os termos não são limítrofes nessa relação, que o Outro, apesar da relação com o Mesmo, permanece transcendente ao

Mesmo. A relação do Mesmo e do Outro – ou metafísica – processa-se originalmente como discurso em que o Mesmo, recolhido na sua ipseidade de «eu» – de ente particular único e autóctone – sai de si.²⁶¹

Também para Bakhtin, a língua é uma totalidade viva que em no uso real possui a propriedade de ser dialógica. As relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro do diálogo face a face porque existe um dialogismo interno na palavra que é comunicado pela palavra do *outro*. Este dialogismo pode ser visto, na polifonia, no discurso directo, indirecto e indirecto livre. A linguagem é heterogénea e o discurso contém o discurso do *outro*, o já dito. Assim, o discurso para operar sobre a realidade das coisas, opera sobre outros discursos. Tanto Bakhtin como Lévinas consideram a linguagem como o laço que mantém a comunidade unida, como alternativa à violência. Para Bakhtin, quando o diálogo termina, tudo termina. Para este autor, da

(...) forma concreta da vivência real do homem emana uma correlação entre as categorias representativas do eu e do outro; (...) Vivencio o eu de um modo totalmente diferente daquele como vivencio o meu próprio eu. Trata-se de uma distinção essencial não só para a estética, mas também para a ética.²⁶²

Em *Ódio de Raça* Francisco Gomes Amorim faz vários retratos do relacionamento entre várias raças, evocando preconceitos e conflitos entre negros, mulatos, brancos e tapuios. José é o retrato do negro baptizado, bem-educado, bem tratado, mas consciente dos conflitos raciais da época. Para José,

A gente branca inventou o direito de vender os pretos, porque os pretos são mais fracos! O preto não pode ter família, nem pátria, nem liberdade. Liberdade! Palavra de escárnio, inventada para encobrir o despotismo! Liberdade, tu és uma mentira... até para os brancos.²⁶³

A questão da raça é uma questão de ódio, para José. Esta personagem diz-se um Cabinda puro, que nada tem a ver com mulatos ou índios. Também não gosta dos portugueses porque tinham sido estes que o capturaram em Cabinda, a si e à sua família, e o levaram para o Brasil, afirmando que o português é

(...) gente que fala muito em liberdade, e negocia em escravatura. Primeiro vendiam só os pretos das suas colónias; agora também acharam meio de vender os brancos, e o Brasil está cheio de Portugueses vendidos e comprados por seus irmãos.²⁶⁴

José sente vaidade na sua raça e no facto de valer mais dinheiro. Considera-se de ‘casta fina’ e sente regozijo em trabalhar e saber ler, ficando até revoltado com Domingos, o mulato, quando este o trata por parente: «Parente? Um mulato?... Não há disso na minha terra. Eu sou Cabinda, de sangue puro e raça fina. Os mulatos não têm raça.»²⁶⁵

O mulato Domingos tem ciúmes de pessoas de raças que considera superiores à sua, como brancos, negros e tapuios, por isso desabafa que as «tapuias também têm sangue puro, assim como os brancos e pretos. Eu sou mulato.»²⁶⁶ É também por questões de preconceito de raça que entra em conflito frequente com José, porque não sente que tenha um passado de uma nação étnica, porque não tem irmãos em nenhum país, considerando-se «a escória, o refugio dos homens.»²⁶⁷

Costa Carvalho constata, justamente, que o «gentio detesta o tapuio, por este se deixar fazer escravo do branco; o preto não gosta do tapuio, porque é ladrão e hipócrita; o mulato aborrece o tapuio, porque, como o branco e o preto, o tapuio também tem sangue puro; (...)»²⁶⁸

Francisco Gomes Amorim gosta dos índios do lago ‘curumu’, porque são amistosos, mas, em geral, os índios ainda são retratados com base no preconceito de inferioridade em termos de raça. Para Duarte, de *O Cedro Vermelho*, por exemplo, os tapuios são árabes errantes do Amazonas. Um dia estão num sítio e outro dia noutra, tal como acontece com Brás. Mudam de nome, de naturalidade com grande facilidade e «mentem com admirável sangue frio.»²⁶⁹

Amorim defende que não se deve reparar nas cores dos homens, contando que tragam as almas despidas de rancores para serem todos bem vindos e bem recebidos. É, principalmente, por esta razão que retrata Domingos, o mulato de *Ódio de Raça*, como um mau carácter, sem condições de prosperar em termos de alteridade como acontece com o negro José. Também Lourenço, o gentio de *O Cedro Vermelho*, é retratado como possuidor de ‘alma boa’, capaz de prosperar e de ser promovido em termos de alteridade.

Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira referem que, segundo Francisco Gomes Amorim, não se sabe bem

(...) ao certo se os povos que habitavam o Brasil no tempo do descobrimento eram aborígenes ou conquistadores, mas supõe-se que havia entre eles nações emigradas. (...) Descender dos tupis era a maior vanglória que pode ter um índio do Brasil e esse facto parece indicar a superioridade daquela nação sobre todas as outras.²⁷⁰

Cedro Vermelho julga-se superior, por descender de tupis, por ser filho de uma raça superior em termos de nação. Marta, a tapuia de *Ódio de Raça* também é uma índia fiel. Protege a sua senhora, Emília, a quem amamentara. Apenas o vício da água-ardente do Reino a desvia das suas obrigações. Brás, conhecendo o seu vício, suborna-a para a afastar de Emília e se

vingar das outras personagens. Brás é, efectivamente, o retrato do índio revoltado, indisciplinado, a quem a educação pela repressão não surte qualquer efeito.

Cedro Vermelho ama Matilde, mas rejeita o seu amor, por respeito, a favor de Francisco, por este ser da sua raça, do seu nível social e da confiança de seu pai e, por isso, digno dela. Habita nele um preconceito de civilização que o leva a preferir a sua condição de selvagem. Ao esconder o seu amor por Matilde revela uma atitude de resignação à sua raça e consciência dos seus limites. Matilde quer fazer dele uma outra pessoa, anular-lhe a sua cultura e fornecer-lhe a dela, mas, Cedro Vermelho está repartido entre dois mundos, o seu mundo original e o dos brancos. A sua atitude de rejeição ao amor de Matilde permite compreender que o seu mundo, o mundo das origens fala mais alto.

Tanto em *Ódio de Raça*, como em *Cedro Vermelho*, as personagens dos índios e dos negros não são susceptíveis de serem assimiladas pelas de raça branca. Sentem-se diferentes, porque são efectivamente diferentes, mas projectam-se como iguais em termos de direitos, procurando a sua alteridade. Discriminam-se e excluem-se entre si, criam climas de conflitos raciais como estratégia para chamar à atenção, como uma tentativa de afirmação, de valorização da sua diferença, justamente porque se lhes é dada voz e se dialogam acerca dos problemas é porque apelam à mudança de mentalidades.

Em *O Cedro Vermelho*, a língua não é considerada um impedimento para o reconhecimento do *outro*. Cedro Vermelho fala em sentido figurado, metafórico, já que essa linguagem é um factor de promoção da sua alteridade porque lhe permite promover a sua diferença e a sua cultura. Encontra-se numa situação semelhante o negro João por falar ‘português de preto’, apelando à sua singularidade e diferença. Tal como hoje em dia existe a luta pela manutenção de determinados dialectos considerados factor de cultura de certas regiões, Cedro Vermelho e Pai João, também valorizam a sua linguagem como valorização da sua dissemelhança.

Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira defendem que a ‘conclusão da intriga’ do drama ‘restabelece a ordem e reafirma a superioridade do branco’.²⁷¹ Contudo, defende-se, agora, que estes dramas dão um contributo para a mudança de mentalidade e de promoção da alteridade dos discriminados quer seja o índio ou o negro.

A linguagem, a cor da pele, os costumes, o vestuário, são caracteres de cultura a ter em conta na questão da alteridade. Não é por acaso que Francisco Gomes Amorim ocupa

cerca de oito páginas, no início de *O Cedro Vermelho*, a descrever esses caracteres das personagens.

O ideal de harmonia social através do amor, também considerada uma utopia para aqueles autores, lança o *outro* para um lugar que ele podia ter mas que recusa por respeito, modéstia e humildade, e porque o seu mundo original e a valorização da sua cultura falam mais alto, como, por exemplo, quando Cedro Vermelho recusa o amor de Matilde. Ao propor este amor, Amorim abre as portas para a sua concretização, possibilitando a aquisição da alteridade. Dada a cultura tradicional, os valores instituídos e a organização social, parece que a ousadia do autor pretende, através do Teatro, que se altere a ordem vigente.

Os conflitos são também visíveis em *Ódio de Raça* com os emigrantes portugueses. Quando chega Manuel, a personagem que representa o emigrante, apesar de ser sobrinho de Roberto, dono de engenho, este desabafa que se trata de «(...) um galego mais, que nos vem roubar.»²⁷² A tapuia Marta também não gostava dos portugueses. Quando Emília lhe lembra que o sr. Manuel era seu primo, pergunta-lhe: «O bicudo pé de chumbo?»²⁷³

Acerca de Demerara, João de Nobrega Soares descreve, em *Scenas e Phantasias*, na VIII carta, a sua viagem a Paramaribo, colónia com cerca de cem mil habitantes, onde ainda há escravos nas plantações, «escravos africanos, índios de Calcutta e Madrasta, chinas e madeirenses (...)»²⁷⁴. De acordo com os relatos deste autor, os conflitos e preconceitos sociais são uma realidade, não só entre brancos e negros, mas também entre os próprios negros.

Naquela obra, relata uma pequena história, real e dramática, que um velho negro lhe conta enquanto aguardam pelo barco. Refere o autor que o velho negro, de ar muito triste e solitário, apresenta certa longevidade, mas desconhece a sua idade. Sabe apenas que é «do tempo do rei Jorge...»²⁷⁵. O velho negro conta com amargura aos viajantes que os seus filhos tinham sido assassinados por ele se ter recusado a sair da protecção do amo branco e por não se conseguirem vingar dele, os «maus negros, (...) mataram traiçoeiramente os (...) filhos. Foram mil contra duas infelizes creaturas.»²⁷⁶

A abolição da escravatura tem lugar na década de quarenta em Demerara, data a partir da qual o processo de afirmação dos negros se faz. Se por um lado as relações entre brancos e negros estão envoltas em grande tensão, por outro lado, as relações entre os próprios negros são estabelecidas com alguns conflitos. Muitos negros sentem necessidade de

afirmação e a liberdade, recentemente adquirida, faz com que afrontem e desprezem os brancos.

A revolta da sua anterior situação torna-os, por vezes, conflituosos. Em *A Virtude Premiada*, os colonos madeirenses são vigiados a toda a hora por Thomé, de quem dizem que é ‘mau como um negro’, que ‘tem má cara’ e ‘peior coração’. Neste drama, o negro ainda é visto com preconceito.

Thomé é o retrato do negro, capanga de Luis Mendes, o português dono de grandes plantações e traficante de escravatura branca. O negro é, assim, ‘um instrumento’ dos ‘vícios’ do homem branco e uma ‘máquina de trabalhos penosos.’²⁷⁷

Luis Mendes e Thomé têm a mesma atitude em relação aos outros. Luis Mendes é protector de Thomé apesar de não o ver como um ser *outro* no sentido levinasiano. Por outro lado, Thomé aceita o trabalho que lhe está confiado, é fiel ao patrão, fazendo de tudo para lhe agradar. Esta é a estratégia para estar protegido em relação aos outros negros que não gostam que os da sua raça continuem submissos aos brancos, tal como relata João de Nobrega Soares em *Scenas e Phantasias*.

Na obra *A Virtude Premiada*, negros e brancos não se vêem como seres da mesma espécie. Entre eles não há responsabilidade, algo que se nota no olhar. O olhar das personagens mostra ao leitor e ao espectador a relação de desconfiança e de rivalidade existente entre si, como o autor apresenta na passagem seguinte:

AMÉLIA: Eles?! Os negros?! (...) Ainda mais essa afronta.

2º COLONO: E até julgam ofender-nos chamando-nos portugueses!!²⁷⁸

2º COLONO: Em toda a parte encontrâmos aqueles feios negros... que nos olham com desprezo (...) E até julgam offender-nos chamando-nos portugueses!!²⁷⁹

O olhar das personagens, segundo Patrice Pavis, «(...) é uma inesgotável fonte de informações, não só para a sua caracterização psicológica, para a sua relação com os outros actores, mas também para a estruturação do espaço, a enunciação do texto, a constituição do sentido.»²⁸⁰ O olhar como, por exemplo, entre Amélia e os ‘miseráveis dos colonos’ ou entre Luis Mendes e Amélia, contribui para a construção da perspectiva do leitor e do espectador acerca da sua interacção.

Luis Mendes, através do olhar, vê Amélia como ‘indomável’, por resistir às suas seduções e também por não aceitar o dinheiro com o qual a quer comprar. Aquela personagem é o retrato de uma pessoa avarenta, influente, que não consegue abandonar o abuso de poder nem as políticas nem as acções de dominação dos seus semelhantes.

O simbolismo do negro está presente neste drama de João de Nobrega Soares sendo manifestado por Amélia quando diz «Negra sombra me esvoaça de contínuo ante os olhos.»²⁸¹ Na Europa, o preto é uma cor negativa e o homem negro exprime pouca esperança, já que «(...) é para a psicologia profunda, a cor que exprime a «completa ausência de consciência, o afundar na escuridade, no luto, na escuridão.»²⁸²

Ainda em 1877, José Joaquim Carvalho Júnior, em *Os Engajadores*, retrata o preconceito em relação ao negro. António, aliciado a ir para o Brasil, lamenta a sua triste sorte, os trabalhos a que tem que se sujeitar para sobreviver:

ANTÓNIO: Hoje começou bem o dia! Logo às cinco apanhei um carroto na ponte que me deixou duas patacas. Se minha irmã soubesse que para viver tive que deixar a enxó e fazer carretos como qualquer preto do ganho!²⁸³

Os preconceitos e conflitos raciais no Brasil e em Demerara apresentam contornos específicos, pelo facto de terem ocorrido em espaços e tempos diferentes. *Ódio de Raça*, por exemplo, faz retratos diferentes de *A Virtude Premiada*, já que no Brasil a abolição da escravatura tem lugar mais tarde do que em Demerara. Em Demerara, os conflitos raciais entre brancos e negros são mais acentuados chegando mesmo a ser violentos, podendo até conduzir ao homicídio, já que os colonos têm medo de Thomé, consideram-no perigoso, sentindo-se ameaçados de morte. Os colonos lamentam a sua situação e, para fazer face às tensões sociais, dedicam-se à oração, porque sentem que lhes confere alguma forma alteridade. No Brasil há mais resignação entre as personagens mais vulneráveis, apesar de também haver revolta, embora cada uma destas atitudes seja uma forma de conquistar a tão desejada alteridade.

III.2.3. ESCRAVATURA BRANCA

Le Bon (1841-1931) assimila a hierarquia das raças à hierarquia dos sexos e classes, considerando que as «camadas mais baixas das sociedades europeias são homólogas aos seres primitivos.»²⁸⁴ Assim, para observar as raças inferiores não é necessário ir a África, porque os operários da sua terra são exemplo dela. Outro exemplo da mentalidade primitiva dos povos, segundo Le Bon, é a própria esposa que, apesar de possuir interesses e sentimentos comuns ao esposo, não é capaz de raciocínios semelhantes.

A teoria de Le Bon pode ser encontrada nos nossos dramas tratados, já que o emigrante pode ser inserido nessa ‘camada baixa’ da sociedade europeia. O emigrante, nomeadamente o emigrante clandestino e o escravo branco, são tratados pelas classes sociais poderosas como se de primitivos se tratasse.

Com a abolição progressiva da escravatura a organização social é reestruturada em função do aparecimento de novos cidadãos, ou seja, os negros libertos e os colonos que passam a ocupar os lugares daqueles. Lê-se na *Revista Universal Lisbonense* que, em Lisboa, vivem muitos pretos e pretas, mas é raro encontrar um rapaz ou uma rapariga preta que passe dos seis aos nove anos. Critica-se nesta notícia o destino que os proprietários dão a essas crianças, como o brasileiro Correia que «vai remeter para o Brasil três pequenos negros, que criou e mandou educar, para lá serem vendidos. A educação e instrução que deu aqueles infelizes, que para alguém parecia uma prova de humanidade, não era mais que um engodo para maior preço. (...)»²⁸⁵

Da leitura desta notícia depreende-se que, instalada a polémica a propósito da abolição da escravatura, o conceito de escravo tinha mudado e já se encontrava interiorizada nas consciências com outros matizes. Contudo, há seres humanos que continuam a ser comercializados, a ser usados, independentemente da cor e da raça. Lê-se também no *Inquérito sobre a situação económica da Ilha da Madeira da Ilha e Medidas convenientes para a Melhorar*, publicado em 1889, que

No dia 29 de Fevereiro assisti ao embarque no vapor Weser de 1:200 colonos, velhos, mulheres, crianças e homens muito válidos. Destes colonos pagou por cada um o governo brasileiro 1\$000 réis ao engajador. Uma perfeita escravatura branca. Eles lá foram para província de S. Paulo, província especialmente agrícola, quando poderiam ter ido enriquecer uma colónia nossa.

(...) Muitos abandonaram o lar, porque o trabalho que produziam na Madeira não lhes dava meios de viver. Pena é que o Brasil se aproveite deles, e que nas nossas colónias fiquem incultos os feracíssimos e salubres terrenos que possuímos.²⁸⁶

Na Guiana Inglesa a abolição da escravatura é decretada em 1835, dando-se início a uma nova cor na força de trabalho, já que a escravatura negra é substituída pela escravatura branca. João de Nobrega Soares, em *Scenas e Phantasias, Um Anno Na América*, escreve uma série de cartas, a diversos amigos que considera confidentes de **tragédia**.²⁸⁷

Numa das digressões pelo rio Demerara, João de Nobrega Soares constata que, dos dez remadores do bote, dois são negros crioulos e oito são madeirenses. Admira as plantações em ambas as margens, as fábricas, os cais e todo o cenário de escravidão, «onde

tanto patricio nosso tem deixado a vida, e onde muitos outros têm ido acumular bons haveres»²⁸⁸, como lamenta o autor.

No final da primeira metade do século XIX, os portugueses a viver em Demerara começam a sentir que «o nome português na Guiana Britânica está deslustrado: os mesmos negros quando dão a correcção a seus filhos dizem-lhes duma maneira ignominiosa «tu és um mau filho, tu és como um português»²⁸⁹, tal como retrata João de Nobrega Soares em *A Virtude Premiada*.

Os portugueses são acusados de serem idiotas, mal-educados, assassinos, ladrões, levarem uma vida escandalosa, de assaltarem os britânicos e saírem clandestinamente do país para a Madeira com o ‘cabedal alheio!’ Refere-se ainda naquela notícia do *Correio da Madeira* que não têm moralidade, nem piedade, nem temor a Deus. Contudo, apesar de muitos não terem boa reputação na Guiana possuem grande parte do comércio, sendo alvo de invejas por parte de outros colonos devido à sua prosperidade.

No Brasil, a abolição da escravatura introduz profundas transformações que são ignoradas em Portugal. A maior parte dos emigrantes desconhece que o seu destino não é outro senão a prestação de serviço braçal nas fazendas e noutros trabalhos que antes eram realizados pelos escravos. Os emigrantes portugueses seguem, assim, o trilho dos escravos, vivendo pobremente e sem felicidade.

Para Mendes Leal:

É para qualquer homem tédio invencível o trabalho sem esperança. (...) O colono, separado assim da patria, desiludido das perspectivas que muita vez o seduziram, vendo-se sem futuro proximo nem remoto, em breve desalenta, e não será para admirar que venha a cair nos vícios dissolventes, inseparáveis da fadiga esteril (...).
Obvios são os males que d’aqui se originam para agricultores e contratados. D’aqui também muitas scenas repugnantes (...).²⁹⁰

Segundo os dados do «Inquérito Parlamentar de 1873», os emigrantes, os «portuguezes chegam a ser escravos nos paizes que seus avós descobriram, e com sobejas fadigas povoaram e engrandeceram.»²⁹¹ Efectivamente, os emigrantes comem, dormem e trabalham como os escravos, comandados pelo feitor, também escravo, controlando-os com o ‘velhargo’. O trabalho principia ao romper do dia e termina quando se faz noite, interrompido apenas para as refeições que eles próprios têm de preparar. De dia cavam terra e trabalham nas plantações e de noite lançam ou tiram tijolos do forno.

No Brasil, a abolição da escravatura e as transformações económicas conduzem a uma transmutação de papéis sociais, acompanhados pelo aparecimento e interiorização de novos

valores. A avareza, a ganância dos grandes senhores, dando continuidade ao espírito de dominação e poder vão provando que, nesta classe, não estão preparados para grandes modificações sociais. Brancos e negros entram frequentemente em conflito e os brancos, com dificuldades em explorar os negros, passam a explorar outros brancos, surgindo novas formas de escravatura. Segundo Costa Carvalho com o fim da escravatura,

(...) cessou a emigração africana. (...) Por outro lado, não cessará a emigração dos europeus. (...) está demonstrado até à evidência que a emigração portuguesa é a que mais lhe convém, a que lhe é mais útil, material e moralmente, e a que melhor se aclimata, provavelmente porque só lhe fornece gente moça.²⁹²

Maria Aparecida Ribeiro e Francisco Matos Oliveira referem que o «comércio, mesmo de gente, interessava: se Portugal perdia braços, que saíam principalmente do Minho e dos Açores, ganhava as fortunas com que eles sustentavam «milhares de famílias no nosso país»²⁹³ Esta era também a opinião de Alexandre Herculano em relação à visão mercantilista e às relações comerciais entre Portugal e Brasil com a qual Francisco Gomes Amorim não concorda, dado que este escritor defende «firmemente que o dinheiro trazido do Brasil por alguns dos portugueses que lá tinham deixado para sempre a mocidade e a saúde, compensava a mãe pátria da perda anual de tantos milhares de braços. Eu combato, desde que me conheço, essa opinião.»²⁹⁴ O colono é uma «máquina de trabalho, que se extenua e morre tísica, para enriquecer os senhores. (...) É uma existência lúgubre e sombria – não há para ela luz nem afecto. Tem somente por partilha o trabalho e a miséria.»²⁹⁵

A figura do engajador aparece no lugar da do negreiro, levando para o Brasil os desejosos de enriquecer e ainda outros que são vítimas de várias estratégias de aliciação como aqueles que vão porque são empurrados para o navio, contra a sua vontade, na altura em que se despedem de familiares e amigos. A escravatura branca sofre, assim, o processo inverso ao dos negros em termos de alteridade. Enquanto estes lutam pela sua alteridade, os escravos brancos perdem, gradualmente, a que tinham antes de emigrarem. Os escravos brancos são apenas mediação de um projecto, momento de uma totalidade, segundo a terminologia filosófica de Lévinas. O *outro* é negado na sua alteridade e afirmado na sua indiferença a partir do sentido que recebem do projecto dos aliciadores

Lévinas nunca esquecerá, na experiência da guerra, os olhares atentos que os alemães lhes dirigem das janelas, a si e aos seus companheiros, quando regressam dos campos de trabalho forçado como faziam aos judeus. Também aqueles são apenas seres manipuláveis do projecto alemão, já que dos olhares vindos das janelas não havia alteridade alguma. O

existente encontra-se numa impessoalidade insuperável, sem merecer qualquer prova de respeito e responsabilidade.

Este pensador concebe a condição humana como um ser para o *outro*, abraçando o existente em vez da existência, a ética em detrimento da ontologia, o *outro* em vez do ser. Ser para o *outro* implica responsabilidade ética por ele e a possibilidade de sair da condição de ser impessoal, de escapar à imanência do ser.

Francisco Gomes Amorim mostra preocupação pelo *outro* em *Aleijões Sociais*. Neste drama retrata uma viagem realizada pela galera *O Defensor*, em 1852, entre o Porto e o Pará, Brasil e, fundamentalmente, a malvadez do capitão contra os passageiros.²⁹⁶ Segundo o dramaturgo, trata-se da história verídica de um navio e de uma viagem «(...) cuja tonelagem comportaria de cem a duzentos passageiros, levando a seu bordo perto de quatrocentos.»²⁹⁷ Dada a veracidade dos factos, o autor, abstém-se de colocar notas no texto e pretende fazer a História através da Ficção.

Aleijões Sociais é uma história simples, mas dolorosa porque a emigração para o Brasil é uma ‘torrente impetuosa’. Os camponeses do Minho são muito fáceis de se deixarem influenciar pelos aliciadores devido à ambição de enriquecer, à moda de emigrar, ao desconhecimento das escassas notícias oficiais e também pelo facto de a maioria não saber ler.

Francisco Gomes Amorim refere, na introdução do drama, que à chegada ao Brasil, só depois de muitas insistências é que os emigrados portugueses conseguem que o agente consular mande prender o capitão do navio e remetê-lo para Portugal onde, apesar de tudo, é ilibado de qualquer responsabilidade na morte de mais de quarenta passageiros.

Em *Aleijões Sociais* as cenas da escravatura branca deixam o leitor ou o espectador consciente da «mais hedionda das criações humanas: o colono desde que põe pé a bordo do navio que o há-de conduzir à escravidão não é mais senhor do seu corpo, nem da sua consciência; (...)»²⁹⁸ Domingos e Pedro são o retrato de dois jovens aliciados a emigrar para o Brasil, tornados escravos dos aliciadores, nomeadamente, Dionísio, Mathias e Barroso. Acabados de entrar no barco, logo começam a desfazer ilusões devido ao tratamento de que são alvo. Na viagem passam fome, sede e vêm espancar e morrer alguns dos seus compatriotas.

Neste drama, onde tudo é verdadeiro, segundo o seu autor, é retratada a dominação de um homem sobre o outro que, segundo Lévinas, é típica da filosofia ocidental, centrada na

ontologia, na redução do outro ao Mesmo em que a ‘liberdade’ é a identificação do Mesmo. O primado do Mesmo já tinha sido a lição de Sócrates, uma vez que se propôs «nada receber de Outrem a não ser o que já está em mim, como se, desde toda a eternidade, eu já possuísse o que me vem de fora. (...) O seu sentido último tem a ver com a permanência no Mesmo, que é a Razão.»²⁹⁹

O primado do eu, é a manifestação de uma ‘liberdade’ que neutraliza e engloba o outro, já que possui uma razão soberana que apenas se conhece a si própria e não se sente limitada. O ideal de verdade socrática assenta na suficiência essencial do eu, do Mesmo, no seu egoísmo, razão pela qual Lévinas chama à sua filosofia uma ‘egologia’.

Para Lévinas neutralizar o outro é torná-lo objecto e reduzi-lo ao Mesmo como fez a filosofia ocidental. Também esclarecer é retirar ao ser a sua resistência e conhecer e captar é ‘arrebatar-lhe a sua alteridade’, ou seja, retirar-lhe à força os seus direitos. Qualquer ‘homem livre’ se rende face ao terror, sendo colocado sob dominação.

Francisco Gomes Amorim retrata esta perda de liberdade do homem em *Aleijões Sociais* na cena que representa a chegada do barco ao Brasil e dos emigrados a serem tomados como escravos brancos por Dionísio, o aliciador cruel. Domingos, retrato do rapaz jovem, sonhador e cheio de expectativas, sente-se revoltado e diz para Dionísio:

Vossemecê dizia-me lá na aldeia, quando andava atrás de nós para nos trazer, que no Brasil se enriquecia sem trabalhar; mas a verdade é que se morre trabalhando; (...) Vivo aqui pior que os escravos! Esses, ao menos, veste-os e sustenta-os o senhor! Porém, que sou eu senão um escravo, e dos mais infelizes e miseráveis?!³⁰⁰

Domingos chega a ser comprado por Dionísio, ao seu anterior proprietário, tal como anteriormente se compravam os escravos negros. Apresenta-lhe ainda a despesa da compra, já que o ‘traficante’ pagou ‘duzentos mil réis’ por ele ao primeiro patrão e ele não tem amortizado, devendo-lhe já ‘tresentos e tantos mil réis’.³⁰¹

No final do drama, o dramaturgo, faz ainda o retrato de outro barco acabado de chegar de Portugal, à qual assistem as primeiras vítimas da aliciação e o padre Manuel, seu protector. O padre Manuel, retrato de pessoa culta e esclarecida, ao ver chegar o barco lamenta a triste sorte de ‘mais victimas!’, enquanto Mathias, o aliciador dividia, em lotes, os passageiros:

MATHIAS (indicando um lote): Estes são para quem quizer caixeiros; (indicando outro lote) estes, para aplicações diversas; (indicando outro) aqueles, para trabalhadores... Não é má colecção e tem pouco refugio!³⁰²

Paralelamente à Ficção, Costa Carvalho, em *Aprendiz de Selvagem*, cita o *Jornal do Comércio* onde se pode ler

(...) – COLONOS. A bordo da galera Açoriana, chegada do Faial, em frente ao Cais da Imperatriz existem moças para o serviço do campo, pequenos para os ofícios, casais para o serviço das chácaras, e moças para criadas, os quais se engajam pelas suas passagens! (...).³⁰³

Para Costa Carvalho, os líderes do poder comercial e financeiro tudo fazem para evitar a falência do Estado nos momentos mais difíceis, mas essa é «a mesma gente que punha em campo os aliciadores estimulando-lhe o faro na caça ao homem, com a promessa de lucros chorudos; os mesmíssimos agiotas-barões que investiam a qualquer preço na escravatura branca, como já o tinham feito na escravatura negra (...)»³⁰⁴

Parafrazeando Hannah Arendt, as relações entre a verdade e a política, para além de antigas, suscitam várias dúvidas, já que as mentiras são consideradas necessárias tanto ao político como ao homem de estado. Os investigadores e os que, ao longo da história, dizem a verdade estão conscientes dos riscos que correm. O velho adágio latino que diz que «deve-se fazer justiça ainda que o mundo acabe» encontra poucos que ousem reflectir sobre ele. Kant é o único grande pensador que explica em linguagem simples que a «justiça deve prevalecer, mesmo que daí resulte o desaparecimento de toda a canalha do mundo!»³⁰⁵

A Virtude Premiada do dramaturgo João de Nobrega Soares também é um drama de intervenção social, cujo grande objectivo é dissuadir as famílias madeirenses da emigração desumana, o ‘centro da peste’ e um ‘morticínio’, uma vez que as pessoas são levadas a exercer trabalhos superiores às suas forças. Este escritor é uma testemunha ocular do sofrimento cruel, dos maus-tratos e da tortura ilícita aos colonos na Guiana Inglesa, dominados através de ‘açoite’. Neste drama, à semelhança de *Aleijões Sociais* de Francisco Gomes Amorim, há uma nítida dominação de uns homens sobre outros.

O madeirense passa por fases de grande desespero devido à penúria provocada por várias crises económicas e sociais na Madeira do século XIX. Muitos vendem os poucos e pequenos haveres que possuem e partem à aventura, já que partir para outros países em busca de uma vida melhor é uma solução para vários problemas. À semelhança da emigração para o Brasil, as viagens são um primeiro teste à sua resistência uma vez que a alimentação é pouco diversificada, de má qualidade, e a água é racionada, transformando, desde logo, os sonhos em pesadelos.

João de Nobrega Soares é sensível aos problemas dos emigrantes, às dificuldades de sobrevivência do povo madeirense em Demerara, Guiana Inglesa, um dos seus principais destinos. Neste texto, o autor faz vários retratos da emigração, nomeadamente do escravo branco, na altura em que a escravatura negra é abolida, da aliciação, de conflitos e preconceitos raciais e da nostalgia que os emigrantes sentem da terra natal, retrato que faz através da personagem Amélia.

Luis Mendes é o retrato do português dono de grandes plantações em Demerara e traficante de escravatura branca. Fora levado jovem pelos aliciadores, tornando-se um negociante de compatriotas seus:

Oxalá me chegue hoje aquelle navio... Há falta de gente nas plantações da costa Oeste. E ésta é boa ocasião! ... Tenciono ficar só com dois ou três *briganos* ... Tenho ainda bastantes em Capoey ... (Com cynismo.) Teem levado um golpe este ano!³⁰⁶

Pela avareza e ganância, Luis Mendes, deixa de dar notícias à família, sendo julgado morto. Para ganhar dinheiro e ouro, os bens que mais valoriza, submete à traição os seus compatriotas a árduos trabalhos, sob elevadas temperaturas e enxames de mosquitos, para rentabilizar os seus negócios. Durante três anos têm de trabalhar nas plantações para pagar a viagem e não serem presos. Desconfiados da sua situação, os colonos, perguntam a Francisco Pedro, empregado de Luis Mendes:

1º COLONO: Mas cá a gente quanto vamos ganhar?... Somos livres não é assim?

FRANCISCO PEDRO: Não senhor!! Como esta gente está enganada! (Alto) Vocemeces não podem sair da plantação, senão d'aqui a três anos, quando tiverem pago as passagens ... ao contrário são presos...³⁰⁷.

Alberto, noivo de Amélia, é o retrato do jovem aliciado, do escravo branco, que não consegue angariar dinheiro para poder regressar à sua terra. Este personagem é «o mocinho mal avisado, não sabedor de que é entre a gente ignorante que se encontra o patrão mais insofrido e menos justo.»³⁰⁸ Amélia é, ainda, o retrato da rapariga jovem e bonita que desobedece aos seus pais e resolve ir procurar Alberto, seu noivo, em Demerara. Amélia aceita, ingenuamente, viajar em lugar privilegiado no barco e é esperada, por Luis Mendes, com muito entusiasmo e sedução, considerando-a uma 'deidade'³⁰⁹ entre os passageiros, que valia 'por toda a cargação'³¹⁰. Iludida com a forma como é tratada durante a viagem, acredita nas estratégias do seu sedutor e vê partir o seu noivo para Barbados, em negócios, no preciso momento do seu reencontro.

De acordo com a teoria de Lévinas, Amélia é para Luis Mendes como um objecto, porque apenas lhe olha para a fisionomia do 'rosto'. Contudo, para este pensador, o modo

como se olha para uma pessoa não é o mesmo como se olha para uma coisa, porque uma coisa percebe-se e uma pessoa encontra-se. A estrutura do ‘rostro’ não é do âmbito do conhecimento, nem da compreensão, mas da significação. Embora o ‘rostro’ pressuponha a sua fisionomia, o seu âmbito de significação é superior a esta. A visão do ‘rostro’ não permite descrever a relação autêntica com Outrem, dado que a «relação com o rosto pode, sem dúvida, ser denominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele.»³¹¹

Lévinas chamou nudez à ausência de fisionomia ou formas do ‘rostro’, já que o ‘rostro’ vale por si, ou seja, o ‘rostro’, na sua nudez, pobreza e miséria é superior à sua própria imagem, já que manifestar-se «como rosto é impor-se para além da forma, manifestada e puramente fenomenal (...)»³¹². O acesso ao ‘rostro’ do *outro* é, num primeiro momento, ética.

João de Nobrega Soares retrata Amélia como uma mulher de fé. Pelas seis horas da manhã, Amélia, sentada a uma mesa, lê aos colonos, o livro de Job: «Terra de miséria e de trevas onde habitam as sombras da morte.»³¹³ Os colonos ouvem a leitura atenciosamente e, num momento de pausa, Amélia declama que apenas «neste livro sagrado posso achar consolação! (...) Que sancto que era Job!...»³¹⁴ A leitura deste livro é a tentativa encontrada pelo dramaturgo para conceder alguma consolação e esperança às personagens de modo a enfrentarem o ‘martírio’ em que foram lançadas.

Os colonos e Amélia tentam reaver a alteridade perdida através da oração, já que a oração permite a união entre as pessoas e as liga a Deus, uma vez que a paixão a Deus é uma resposta ao problema do mal. A alteridade divina no drama *A Virtude Premiada* é procurada através da oração como consolo para o lamento.

Na obra *De Deus que Vem à Ideia*, Lévinas medita sobre a questão do homem e de Deus, reflecte acerca da necessidade de abandonar os caminhos tradicionais da ontologia, da metafísica, da teologia e abrir o seu próprio caminho, inusitado e íngreme. No século da ‘morte de Deus’ e da ‘morte do homem’, consciente de que não basta desconstruir e reconstruir, propõe-se procurar um Deus incontaminado, encontrando-o no Judaísmo

Há no Juadaísmo uma invulgar ligação de textos e pessoas humanas, dado que privilegia a relação da pessoa humana com o texto. No livro de oração, o homem estuda e pesquisa a vontade e a tarefa de Deus, continuamente. A ligação de judeus e Toráh renova-se em tempos da crise e perseguição, sendo a base da auto-afirmação judaica.

O livro de Job, no contexto da Bíblia, trata do problema de saber se existe alguma correlação justa ou lógica entre a maneira honesta como se vive e a maneira como a vida corre às pessoas. De facto, a Bíblia constitui um vasto acervo de imagens, mitos, heróis, lendas, valores que se entrosam, de várias formas, na Literatura ocidental. O homem «está dentro de um universo mitológico, um corpo de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir das suas inquietações existenciais.»³¹⁵ Na Literatura,

Job é o protótipo da amargura humana frente ao sofrimento que nada consegue justificar. (...) O Job romântico testemunha a tristeza do homem, a sua inquietação, a sua nostalgia do infinito. (...) Pelos fins do século, Job, de justo sofredor, torna-se filósofo. Após a tradução de Renan, é visto como um Messias da humanidade. Atinge igualmente a sua dimensão moderna de homem abandonado num mundo absurdo.³¹⁶

Lévinas qualifica o sofrimento como padecer, passividade extrema, absurdo, solidão, miséria e abandono. A dor é sempre sentida na primeira pessoa como ‘minha dor’, insubstituível, pela qual ‘estou só’ e irremediavelmente entregue a ‘mim mesmo’. A dor extrema provoca o grito e o lamento, mas abre também à alteridade divina sob a forma de oração. Perante a dificuldade em conseguir a promoção da alteridade através do humano, apela-se à via divina. Embora a oração a Job estabeleça o encontro com o divino, a onnipotência divina, a presença esmagadora de Deus e o seu poder espiritual, faz converter o desejo humano em direcção ao *outro* homem.

O desenlace³¹⁷ de *A Virtude Premiada* acontece no momento em que António Mendes, pai de Amélia e Luis Mendes, chega a Georgetown com o objectivo de procurar a filha, acabando por reencontrar também o filho que não via há mais de vinte anos. Este é também o clímax³¹⁸ do drama e um momento de ‘catarse’, já que Luis Mendes é perdoado por todos, recebendo em troca da sua maldade uma lição de vida.

Luis Mendes é uma personagem que está no centro da acção e dos conflitos³¹⁹. O seu nome próprio abre novas perspectivas para a compreensão do seu carácter³²⁰, já que provém do germânico *hlod*, glória e *wig*, guerra.³²¹ Efectivamente, o seu papel no drama está entre a guerra e a glória, estando também relacionado com o título da obra.

A Virtude Premiada recebeu vários elogios na imprensa da época. Alfredo César de Oliveira apresentou, no periódico *Funchalense*, um testemunho de gratidão a João de Nobrega Soares, considerando o drama um impulso de alma, um brado contra a bárbara aliciação, contra a escravatura branca, causa do desaparecimento da força do trabalho, da agricultura, e da ruína de inúmeras famílias na Madeira.

Álvaro d’Azevedo referindo-se às suas considerações acerca da primeira representação do drama, afirma que «pelo lado esthetico, são superficiais; pelo lado social e moral, dolorosas.»³²² O autor frisou que foi no consolo das lágrimas que chorou «o pobre que emigra para Demerara», «o ignorante pervertido», «a mulher e o mancebo entre os quais se ergue, como a serpente no paraíso, insinuante mas pérfida, a concupiscente protecção do poderoso mandão colonial» e, finalmente, «o negro roubado às suas florestas, para ser nas possessões europeas a machina dos trabalhos penosos, e o instrumento dos nossos vícios».³²³

O abolicionismo tinha acabado na Guiana Inglesa na primeira metade do século XIX. Contudo, através da análise de *A Virtude Premiada*, pode concluir-se que a alteridade ainda se está a construir. João de Nobrega Soares retrata o negro como capanga do branco, mas também seu protegido. Muitos dos conflitos raciais existentes devem-se ao facto de os negros não aceitarem que a sua raça continue a subjugar-se aos brancos. A história que João de Nobrega Soares relata em *Scenas e Phantasias*, do velho negro a quem assassinaram os filhos por não ter renunciado à protecção do seu antigo senhor, é um exemplo desta situação.

Também João de Andrade Corvo, em *O Aliciador*, aborda o da escravatura branca não apenas em terras de além-mar, mas também na Madeira. Dada a crise agrícola, económica e social, os camponeses vivem na miséria porque o seu trabalho, apesar de árduo, é pouco rentável e insuficiente para o sustento de muitas famílias, para a satisfação das necessidades de sobrevivência. José Velhaco, o aliciador, conhecendo as dificuldades de Luiz do Campanário face à crise lembra-lhe que

(...) aqui é que não se faz nada. Trabalha-se a vida inteira, a arrancar mato da serra, e levantar muros, a plantar árvores e vinha, a formar uma fazenda, e no fim fica a gente sem nada, porque a terra é dos morgados, e as bemfeitorias ficam agarradas á terra (...).³²⁴

O Vigário representa a classe social esclarecida e culta. Segundo este personagem, ainda existem, na ilha da Madeira, restos de escravidão, espalhada pelos homens do povo, unidos aos ‘villões’ e que o grande mal da sociedade advém da falta de instrução, da confusão da justiça com o interesse e, também, do facto dos valores materiais estarem sobrepostos aos da virtude, da religião e da liberdade.

O Vigário ensinara a ler e a escrever Joaninha, filha de António Prudente, e tinha pena de não conseguir ensinar todas as crianças porque o mal do povo só acaba com a instrução:

VIGARIO: Os grandes padecimentos do povo hão de acabar, quando a instrução esclarecer o espirito de todos; quando o mundo civilizado – porque o mal não existe só aqui na ilha – se não sofismar a verdade, e se não confundir a justiça com o interesse;

quando a religião, a virtude, a liberdade, estiverem acima de tudo. Mas esse tempo, se é que tem de chegar, ainda vem longe. (...) assignam-se tratados para abolir o trafico dos negros bárbaros; e deixa-se que a sedução e a miseria arraste os brancos a cativo mais cruel.³²⁵

O Vigário sabia da notícia do pescador a quem foram raptadas as filhas quando tinha ido pescar, recordando que na Madeira negoceia-se em escravatura branca e que, muitas vezes, os que vão a bordo despedir-se de amigos e familiares ‘ficaram lá contra a vontade, e são levados para Demerara’. Para o Vigário «Finge-se querer acabar com a escravidão no mundo; assignam-se tratados para abolir o trafico dos negros bárbaros; e deixa-se que a sedução e a miséria arraste os brancos a cativo mais cruel.»³²⁶

João de Andrade Corvo, à semelhança de outros dramaturgos, retrata a ausência de justiça social da época, acusando-a de conduzir as pessoas para a emigração clandestina e para a escravatura branca. Na Madeira, o egoísmo dos ricos sobrepõe-se a tudo e a todos. José Velhaco, o aliciador, recorre àquelas ‘verdades’ para que os jovens se sintam mais escravizados e miseráveis na sua terra e decidam emigrar:

JOSE: (...) não me heide cançar de prégar estas verdades. Os cazeiros, nós, os villões, trabalhamos e os morgados comem os nossos fructos e bebem o nosso vinho. Estão sempre aqui a fallar em que nós, os que vamos a Demerara procurar fortuna, largamos a nossa terra para irmos ser escravos dos inglezes, para sermos escravos brancos! E aqui, nesta terra dos morgados, o que somos nós senão escravos? Ao menos, lá por essas terras dos ingleses, um homem activo, tendo cá fogo por dentro como eu, e como tu, meu Luiz, faz fortuna, faz-se rico como um morgado ... (...).³²⁷

José Velhaco, o aliciador, é, segundo a terminologia de Lévinas, um ser isolado, egoísta, fechado no círculo do Mesmo. A sua pretensão é fazer emigrar à força, clandestinamente, Luiz do Campanário para daí tirar dividendos pessoais, ou seja, quer fazer dele um escravo branco, um objecto. José não estava interessado na vida de Luiz do Campanário, ao contrário daquilo que lhe dizia para o aliciar, mas sim na sua própria vida, no lucro que obteria do seu negócio. Efectivamente, quando Luiz regressa de Demerara, José tenta metê-lo à força no barco para que não desembarque e até matá-lo. Seguindo Lévinas, José Velhaco é um ser separado, independente do *outro*, fechado, cujo principal objectivo é reduzir o outro ao Mesmo, aniquilá-lo. Contudo,

(...) o Outro, absolutamente Outro – Outrem – não limita a liberdade do Mesmo. (...) A ideia do infinito produz-se na oposição do discurso, na sociabilidade. A relação com o rosto, com o absolutamente *outro* que o eu não poderia conter, com o outro, nesse sentido, infinito, é no entanto a minha Ideia, um comércio.³²⁸

Os seres solitários não conseguem ver o ‘rosto’ do *outro* de frente e estão condenados por si próprios à exclusão, face ao seu desejo de aniquilar o seu semelhante. O *outro*, sobre o qual o *eu* nada pode, despoleta nele uma vontade incontrolável de aniquilamento.

A ausência de justiça social retratada neste drama pode ser lida à luz da concepção de Infinito de Lévinas, já que, contrariamente ao que defendeu Descartes – para quem o Infinito é um *Ideatum*, marca de Deus, que não pode estar contido na ideia que dele se faz –, o Infinito manifesta-se nas relações sociais, dado que é uma epifania. É nas relações éticas, nas relações sociais, humanas, particularmente na relação com o *outro*, que o Infinito vem à ideia. O Infinito em Lévinas não é uma via para chegar ao mundo, mas a via para chegar ao *outro*.

Nas relações éticas, na relação com Outrem, o Infinito vem à ideia, manifesta-se e torna-se presente. A ideia do Infinito vem do ‘rosto’ do *outro* que é uma exterioridade total. É esta exterioridade que articula as relações sociais entre seres separados. Contudo, cada ser separado não se fecha em si, não se isola, ultrapassa o seu egoísmo. O ser separado não é um ser satisfeito nem auto-suficiente, razão pela qual necessita da transcendência do Infinito como exterioridade.

O Infinito é uma ideia moral, manifestando-se na sua exterioridade e na sua própria epifania. A relação com o Infinito não é o da adoração nem da contemplação, mas pessoal porque Outrem tem ‘rosto’. Tudo se passa no sujeito embora ultrapassasse a sua ideia. Esta relação não se confunde com a relação de um sujeito com um objecto. Enquanto o objecto se integra na identidade do mesmo, o Infinito manifesta-se como resistência absoluta à objectivação e ao conhecimento.

III.2.4. ALICIADORES E A EMIGRAÇÃO CLANDESTINA. A DENÚNCIA.

O Brasil e Demerara são o destino de uma parte significativa da emigração portuguesa no século XIX. Com o primeiro há uma afinidade histórica e linguística e com o segundo a garantia que a primeira fase da emigração, ocorrida a partir da Madeira, em 1835, é bem sucedida.

O Brasil, antes e depois da independência, exerce forte apelo aos portugueses. Com a independência, em 1822, há um crescimento centrado, essencialmente, no Norte Litoral e,

por isso, os camponeses do norte vêm naquele país uma boa colocação para a mão-de-obra familiar, excedentária das necessidades agrícolas ou para os comerciantes que enviam filhos para exercer o lugar de caixeiros, ao cuidado de correspondentes, parentes, familiares ou amigos, previamente educados para o desempenho dessas funções.

A aliciação para o Brasil tem o seu maior impacto quando o tráfego negreiro começa a escassear. Perante esta realidade há, desde logo, quem tome a iniciativa de atrair pessoas da Europa como forma de resolver o impasse em termos de força de trabalho, provocado pelos movimentos abolicionistas da escravatura. A partir dos anos cinquenta, o próprio governo brasileiro procura mão-de-obra europeia através de contratos de locação de serviço. Podem identificar-se duas modalidades de emigrantes: uma destinada à agricultura das grandes plantações e grandes obras públicas e outra com destino ao comércio e ofícios tradicionais. Na primeira modalidade, o objectivo principal é recrutar jovens robustos, dotados de força braçal, sem qualificações, sem conhecimento do modo de vida das vilas e cidades para que, ao chegarem ao Brasil, não tenham tentações de fuga para aqueles locais. Embaratecer a mão-de-obra das plantações face ao declínio da escravatura é o principal objectivo dos angariadores desta mão-de-obra.

Uma rede de aliciadores é formada com ligações estreitas aos fazendeiros e animada por antigos transportadores de escravos. Este mercado de mão-de-obra, imenso e não controlado, é um aproveitamento do expediente legal já existente dos contratos de locação de serviços. As ilhas dos Açores e Madeira são os grandes fornecedores, estendendo-se a rede também à metrópole. A partir de 1854, sensivelmente, começa a fazer eco a denúncia contra os engajadores e transportadores de emigrantes para o Brasil dos «meios que empregavam para angariar estes, bem como do tratamento que recebiam nas viagens, e ainda nos pontos do respectivo destino, apareceram revelações que excitaram geral e justa indignação.»³²⁹

Aliciador deriva do verbo aliciar e do latim *alliciare* que significa atrair, cativar, seduzir ou criar esperança de um qualquer proveito ou prazer. Nesta perspectiva, o aliciador é aquele que atrai a si, seduz, geralmente com promessas tentadoras. Significa também induzir à prática de actos condenáveis, mediante suborno ou recompensas materiais, ou induzir alguém a ir para algum lugar.³³⁰ Similarmente, engajador é aquele que contrata ou alicia pessoas para a emigração. O engajado é a pessoa ‘contratada’ para emigrar ou colonizar terras estrangeiras pouco povoadas.³³¹

As estratégias a que recorrem os aliciadores são variadas e pensadas de forma específica para cada espaço e tempo. Aquelas a que recorrem os aliciadores da Madeira³³² divergem das que são utilizadas pelos aliciadores do Norte da metrópole, dada a particularidade dos problemas de cada região.

Em geral, os aliciadores surpreendem os camponeses com cartas que simulam ser de familiares seus, nas quais colocam uma ‘pataca’ a fim de lhes criar ilusões acerca do enriquecimento fácil. Também a divulgação, nos jornais da época, das notícias acerca de quem emigra com sucesso para Demerara e Brasil são uma realidade.³³³

Outra estratégia parte dos grandes proprietários ao divulgarem através de anúncios, nos periódicos da época, as suas propriedades e as condições que oferecem aos colonos. António Francisco de Barros Casa Branca é um desses proprietários. No periódico *O Progressista* faz o seguinte aviso:

António Francisco de Barros Casa Branca, faz ciente que tem uma fazenda no Rio de Janeiro na freguesia de Inhomirim, e quer trabalhá-la com colonos, e oferece-lhes as vantagens seguintes: Logo que os colonos cheguem à mencionada fazenda têm direito a metade dos rendimentos da mesma, assim como de tudo o mais que fizerem, rendendo esta já 6 a 7 contos de reis, isto só em açúcar, água-ardente e café, além do mais que é para sustento dos mesmos colonos, tendo a mesma fazenda casas para moradias, engenho para fazer açúcar, etc. – Quem quiser tomar esclarecimentos, dirija-se ao anunciante na Rua da Cabouqueira.

N.B. – A embarcação que há-de conduzir os colonos, espera-se até 15 de Janeiro próximo, e sairá até o fim do mesmo.³³⁴

Frequentemente, fazem-se circular boatos como, por exemplo, o que, segundo os *Annaes do Município da Antiga Vila de Machico*, anuncia que há muito dinheiro em Demerara, minas de riqueza que rapidamente se volta rico. Os camponeses, incautos, vão apressados ao Funchal ‘alistar-se no escritório do britânico Taylor’³³⁵. Até 1849, só de Machico emigram quarenta e seis famílias, num total de cento e sessenta e seis pessoas. Emigram também onze pessoas de Água de Pena, duzentas e trinta e uma de Santo António e dez do Caniçal. Do total de quatrocentas e dezoito pessoas, apenas regressam cinco.³³⁶

No periódico *O Progressista*, uma notícia divulga um aviso, arrancado da porta da Igreja do Arco de S. Jorge, na Madeira, por ordem do Juiz. Lê-se na notícia que o documento revela a impunidade da escravatura branca e é publicado com a ortografia original para não tirar ao seu autor o mérito que tem em engendrar palavras:

O PATALOTE – Jovem Armindio, deve estar no Porto do Funchal até o fin d’Outubro, e há de sahir a 15-de Novembro, para Demerara e Ilha de São Vicente, quem quiser segir viagem para algun destes portos Com passagem livre, dirija-se a Francisco da Cunha morador na Freguesia de São Jorge.

Por toudo o mez de Setembro hão de sahir mais dois navios para Demerara e Ilha de São Vicente, quem quizer hir para algum d'estes logares Com passagens livres falle Com o dito Francisco da Cunha.³³⁷

A propaganda e os adiantamentos em dinheiro para vincularem os emigrantes aos fazendeiros são duas das muitas estratégias de aliciação. Os próprios capitães dos navios dão gratificações a quem arranje passageiros para os barcos de viagem. Lê-se na *Revista Universal Lisbonense* que «Iludem a mocidade incauta, pintando-lhe este país [Brasil] como se fora o Eldorado. Em algumas aldeias são afixados nos sobreiros cartazes com descrições pomposas e romanescas das grandes e rápidas fortunas, que este e aquele fizeram sem trabalho!»³³⁸ situação que Francisco Gomes Amorim retrata em *Aleijões Sociais*. Segundo Mary Noel Meneses,

apesar das fortes objecções das autoridades civis e eclesiásticas da Madeira a este surto migratório, e apesar da elevada mortalidade entre os Madeirenses na Guiana Britânica, devido a condições sanitárias deficientes, mudanças de dieta e doenças, os Madeirenses continuaram a entrar no país, mesmo depois da emigração ter sido interrompida em 1842. Em 1846, quando retomou a emigração da Madeira, chegaram 5.975 emigrantes, o maior número de sempre.³³⁹

Mendes Leal, escritor, jornalista, diplomata e político, distingue duas categorias de emigração a forçada e a voluntária. Considera ainda que a emigração colectiva tanto pode ser um mal como um bem. A emigração forçada é uma violência, com consequências negativas para a pessoa e para o País que a impõe; a emigração voluntária é um direito, mais benéfica do que prejudicial para ambas as partes. A emigração forçada, na sua perspectiva, presta-se facilmente a abusos e é menos produtiva. O emigrante, escravizado pelo trabalho, sente-se privado de liberdade e facilmente desalenta e desespera. Há também duas classes de contratos: uma a prazo curto, consistindo na mera locação de serviços e outra, feita por engajamento, 'enfeudação', por um período mais longo. A primeira classe de contrato é feita, maioritariamente, com europeus e a segunda com indianos, chineses e africanos.

O engajamento, para este escritor, é escravatura. A França chega mesmo a desmascarar Portugal quando denuncia as irregularidades das indemnizações feitas por este País aos «empreendedores de um tráfico ilícito.»³⁴⁰ As atrocidades cometidas no alto mar contra os engajados, que pensavam viajar sob contrato livremente aceite, são dramas verdadeiramente 'sanguinolentos'. Estes emigrantes, revoltados, são barbaramente reprimidos.

Aliciadores, engajadores improvisadores, angariadores, ‘praga’, ‘escalracho’ são, para Mendes Leal, termos sinónimos de uso frequente na Literatura e na escrita jornalística³⁴¹. Estes actores emergem no seio da conjuntura económico-social de Portugal na centúria de oitocentos. O analfabetismo é uma realidade no País, principalmente nos meios rurais, onde as necessidades de subsistência se sobrepõem à escolaridade.

A população das zonas rurais encontra-se vulnerável e exposta aos intentos dos aliciadores já que vivem na pobreza e também na ignorância. Nos anos trinta, apenas em Lisboa e no Porto circula alguma informação de cariz social entre as pessoas. As notícias que, até então, circulam dizem respeito a escândalos, intrigas, folhetins e decorrem no passeio público, no café, no restaurante e no teatro. Para Costa Carvalho, apenas os mais ilustrados lêem jornais, livros, frequentam salões, teatros particulares e os saraus literário-musicais.³⁴²

A imprensa portuguesa e os seus correspondentes denunciam, em consequência do engajamento, os desaires dos emigrantes, publicando textos pouco atractivos a respeito do Brasil e daqueles que defendem a emigração. Em 1850, uma carta de ‘um desterrado’ no Brasil, publicada na *Revista Universal Lisbonense*, considera que a emigração para aquele país não é vantajosa, acusando-a mesmo de ser uma verdade funesta, dado que

(...) não é só um facto, que desde há muito subsiste, é uma tendência habitual, é uma mania estúpida e louca, que povoa o Brasil e o enriquecimento, ao passo que Portugal se despovoava e definha pela falta de braços, que vem procurar fortuna e trabalho, que nem sempre acham, a um país que já não é seu, e que deixou de lhe oferecer as riquezas de outrora.³⁴³

O autor desta carta lamenta o facto de os portugueses abandonarem a sua terra, de a deixarem sem força de trabalho e irem enriquecer outro país como o Brasil que, nos seus conflitos internos, levanta cartazes onde se lê ‘guerra e morte aos portugueses’. Acusa ainda o Brasil de sentir ódio injusto pelos portugueses assente na ignorância e avidez de um povo, constituído por várias raças, originando uma guerra fratricida na qual muitos são assassinados com suas famílias ou então são presos. À semelhança do que aconteceu em Demerara o ódio aos portugueses percorre várias regiões Brasil.

A *Revista Universal Lisbonense* publica textos em defesa dos portugueses, na tentativa de desmentir as notícias que os insultam. A polémica, com origem nos jornais *Argos Maranhense*, *Estandarte* e *Progresso*, acusa-os de serem mais protegidos no comércio do que os brasileiros, que a legislação é incoerente e que o comércio deve ser nacionalizado.

Os brasileiros, revoltados, queixam-se de também serem acusados de não terem vocação para o comércio, contra – argumentando que havia muitos empregados nas casas inglesas e só não se dedicam mais ao comércio porque os lugares estão todos preenchidos, dado que «existe como que uma parede, ou conluio entre os portugueses nossos hóspedes para excluir-nos do comercio; como que se julgam privilegiados para exercê-lo exclusivamente no país.»³⁴⁴.

Em 1852 é também publicado no periódico *O Progressista* um extracto de uma carta, enviada do Brasil para a Madeira, do correspondente Francisco Pereira da Silva Rocha, denunciando muitos dos desaires dos emigrantes

«EXTRACTO

Exmº Snr.

Rio de Janeiro 14 de Julho de 1852.

Estimo que esta vá encontrar V. – de perfeita saúde & c.

Escrevo-lhe (...) para lhe fazer vêr a sorte dos infelizes que se deixão enganar pelos alliciadores de escravatura branca. Com grande desgosto pego na pena para lhe narrar o triste tratamento que sofrem aqui os nossos patrícios. Não pude deixar de sentir grande magoa quando vi chegar da Madeira navios carregados de infelizes para esta terra empestada. Muito me affligio vel-os chegar no auge da febre amarela, de modo que em poucos dias encherão os hospitais e em menos de três dias serão defunctos. Eis aqui a fortuna daqueles a quem os alliciadores de escravatura branca aqui trazem enganados prometendo-lhes tantas vantagens. (...) Eu vi aquelles navios rodeados de botes a comprarem os nossos patrícios como se fossem negros! (...) os que vem do Porto e dos Açores não passam por tão grandes desgostos, porque logo que chegam tem a liberdade de ir a terra, e de arranjar quem lhes adiante a sua passagem; (...)

Forão vendidos os nossos patrícios a 80 e a 40 pesos cada um!

As mulheres sendo bonitas ainda estão expostas a maior desgraça! (...)

Muito me admira não haver ahi um governo que obste a esta escravatura branca, porque também infeleizmente não temos aqui um **Cônsul** que faça ver ao governo a triste sorte dos sbditos portuguezes neste império, e até desconfião que elle receba comissão neste infame trafico. A maior parte dos que chegam tem sido victimas da febre amarella. Isto aqui este em péssimo estado em razão da febre amarella e vomito preto; já estive muito perigoso, mas felizmente escapei porque estou aclimatado há annos; mas se hoje eu encontrasse o **alliciador** que me induziu e enganou, um de nós havia de acabar...

Nesta ocasião não posso ser mais extenso, como desejava.

Sou Venerador e Criado,

Francisco Pereira da Silva Rocha.»³⁴⁵

Este correspondente no Rio de Janeiro pretende demonstrar a sorte dos infelizes que se deixam enganar pelos aliciadores da escravatura branca. Os navios chegam carregados aos portos do Brasil numa época em que a febre-amarela os manda para os hospitais e em três dias morrem.

Este correspondente lamenta a sorte dos seus patrícios por serem comprados a partir de botes que rodeiam os navios, como se fossem negros. São vendidos a quarenta e a oitenta

pesos cada um tal como Francisco Gomes Amorim retrata em *Aleijões Sociais*. As mulheres bonitas são levadas para terra como escravas negras, pelo que ainda estão expostas a maior desgraça. Agarram-se aos seus pais e estes gritam de dor ao vê-las partir. Mas nada detém nem abranda «o coração d'essas feras de escravatura branca.»³⁴⁶

Aquelas mulheres, depois de compradas a bordo, são usadas e deitadas ao desamparo, não tendo outra solução senão a prostituição para sobreviverem tal como quisera fazer Luis Mendes, de *A Virtude Premiada* de João de Nobrega, a Amélia. Refere ainda a notícia que, nesta época, não existe nem cônsul nem ninguém que possa controlar o desaire da escravatura branca e nada detém os aliciadores.

Os documentos oficiais e a Literatura tratam o fenómeno emigratório com muita apreensão. Jacinto António Perdigão, no relatório apresentado à Junta Geral do Distrito do Funchal, em 1863, chama à emigração 'triste espectáculo' e aos aliciadores 'traficantes de carne humana'³⁴⁷.

Já Mendes Leal lhe tinha chamado 'improvisadores', já que a respeito de cada matéria fantasiam e dão por provado aquilo que querem. Segundo este escritor, a actuação e o improviso dos aliciadores são tão bem feitos que muitos emigrantes entram nos barcos e só quando chegam ao destino sabem onde estão. Nem mesmo os horrores dos que conseguem voltar demovem os iludidos. Na *Revista América* ficou clara esta sua opinião quando referiu que

(...) cresce este escalracho em qualquer útil plantio! É ver como em volta de cada espiga lavrada a custo se multiplicam os pés de erva nociva (...). Prolifera a raça a dos tais, salvadores omniscientes e irresponsáveis! Quem não os conhece e admira? Este desenha um quadro que nunca existiu, sem lhe importar se d'esse agregado de cores e traços incoerentes se podem derivar funestas ilusões. (...) trabalham em erigir a si mesmos o mais fácil e o mais pronto pedestal.³⁴⁸

A influência dos aliciadores na emigração para Demerara não é de menor relevo do que a do Brasil, surtindo grande impacto junto dos 'briganos'³⁴⁹. O alvo dos aliciadores são as populações mais desfavorecidas, sem recursos e as pessoas incautas e crédulas que facilmente se deixam iludir pela promessa de riqueza fácil e rápida. A partida sem documentos legais e sem contratos tem como principal consequência o desaparecimento sem rasto.

Alguns aliciadores ficam conhecidos na história da Madeira do século XIX pelos crimes de aliciamento e tráfico ilegal de emigrantes. Muitos fecham as pessoas em lojas ou escondem-nas em furnas à beira mar, fazendo-as embarcar de noite, clandestinamente. À

volta deste tipo de emigração está montado um negócio semelhante ao dos animais. Referem os *Annaes da Antiga Vila de Machico* que «os aliciadores vendiam uns aos outros os miseráveis que conseguiam aliciar, por 5\$000 cada cabeça.»³⁵⁰ Estas acções são mal vistas socialmente e judicialmente penalizadas.

Na Madeira, quando se começa a sentir a perda da força de trabalho, as autoridades começam a controlar o fenómeno da emigração, colocando barcos de guerra ao largo do Funchal, vigiando as entradas e as saídas da ilha e também a emissão de passaportes. Algumas destas medidas surtem efeitos positivos, outras não.

Nos documentos oficiais e também na Literatura, ninguém poupa adjectivos para caracterizar os aliciadores. Consta dos *Annaes da Antiga Vila de Machico* que «havia aliciadores infames desta escravatura branca, sendo um deles (...) um Manoel José Cardoso, que passou a residir no Porto da Cruz, segundo a participação que dele fizera o vigário Paulo H. Cunha (...)»³⁵¹

José da Silva, ‘o mais valente especulador deste trafico infame’, arrais do barco *Laja*, outro influente aliciador, coloca-se em diferentes lugares estratégicos na ilha, de onde dá início ao tráfico clandestino de pessoas. Com ele é processado Germano de Freitas, Cristóvão de Oliveira, João Vicente Romão e António Morais, todos naturais da *Vila de Machico*.³⁵²

António Rodrigues, preso devido aos mesmos crimes, possui como alcunha ‘o Poeta’³⁵³. A alcunha deste aliciador é sugestiva, considerando que as alcunhas pelas quais as pessoas são conhecidas são ‘nomes motivados’³⁵⁴, factor importante para as conhecer, saber o que fazem e assim poderem ser caracterizadas do ponto de vista ético e moral. Um dos significados de poeta é pessoa com grande ‘capacidade de improvisação’ e que ‘prima pelo seu espírito idealista e sonhador; aquele que criou o seu próprio mundo’.³⁵⁵

Manuel da Silva, de alcunha Cambé³⁵⁶ implicado, sentenciado e preso várias vezes, alicia rapazes e mulheres em sua casa para emigrarem clandestinamente. A um de Março de 1852, a Administração do Concelho do Funchal procede à apresentação ‘de uma porção’ de gente que se encontra apreendida num barco para emigrar para Demerara. O Juiz de Direito faz saber que os aliciadores da emigração clandestina, achando já alguma repugnância entre os camponeses para emigrarem para países malignos como Demerara e outras colónias inglesas, recorrem à traição e ao engano. Uma destas traições consiste em prometer aos aliciados viagem para o Brasil e levando-os, depois, para Demerara.

Naquele ofício é denunciado também um barco de colonos que pretendia abordar, em alto mar, um navio que ia para Demerara mas, não tendo conseguido voltara para trás. Este barco andou noite e dia em alto mar, colocando a vida dos colonos em risco de vida. Muitos deles declararam que lhes foi prometida passagem para o Brasil e, confiados nessa promessa, resolveram embarcar. Na inquirição, os barqueiros declararam que levavam ordens para deitar toda a gente a bordo de um navio que ia para Demerara.

Constam ainda do mesmo ofício, os enganos, os embustes, as traições, os mil manejos infames a que recorrem os aliciadores para arrastarem tantas vítimas para emigração. Devido às suas estratégias são considerados criminosos, pede-se que sejam castigos de forma rigorosa sem serem poupados a diligências e a esforços. Várias entidades políticas, preocupadas com a emigração, alertam o poder judicial para a necessidade de castigar os aliciadores, apreender o barco, os passageiros e a companhia de embarcação.

Os Estados têm necessidade de legislar de forma mais rigorosa ou mais permissiva, consoante os períodos são benéficos ou não para o país, de modo a controlar as saídas das pessoas e evitar as ilusões criadas pelos intermediários, pelos aliciadores oportunistas.

Ainda no ano de 1872, no periódico *A Lâmpada*, uma das notícias do dia diz respeito à emigração clandestina. A notícia refere que fugiu a Francisco Gomes, do Caminho da Torrinha, um enjeitado que ele criara como filho. Segundo esta notícia, recomeçam as notícias sobre a emigração clandestina.

Conhecem-se normativas sobre a emigração já no século XVII, possuindo uma orientação fiscalizadora e proibitiva, tendentes a corrigir abusos notórios ou a estabelecer controle na emigração livre. No século XVIII, as restrições aumentam. Para o Brasil, por exemplo, os funcionários não podem partir para o exercício de qualquer emprego civil, eclesiástico ou missionário, sem despacho prévio. Os particulares, para embarcarem, necessitam de justificar com documentos as suas intenções de trabalho e os seus negócios. Apenas nos casos que se justificam, depois de rigorosa investigação judicial, são emitidos passaportes. O século XIX segue a mesma linha de orientação em matéria de restrição da emigração.

Segundo Mendes Leal, as medidas adoptadas, referentes às sucessivas alterações à legislação acerca da emigração e dos contratos de locação de serviços, surtem pouca eficácia em relação à acção dos engajadores ao serviço dos interesses brasileiros. Para este escritor, «as asperezas da lei não produzia o que delas se esperava.»³⁵⁷ O *Regulamento de 30 de*

Maio de 1825 fiscaliza severamente os embarques e define multas pesadas para os capitães e comandantes dos navios. Contudo, estas disposições rigorosas caíram em desuso. A *Carta Constitucional de 29 de Abril de 1826* não restringe a emigração, dispondo apenas que qualquer pessoa «pode conservar-se ou sair do Reino, como lhe convenha, levando consigo os seus bens; guardados os regulamentos policiais, e salvo o prejuízo de terceiro»³⁵⁸.

Apenas em 1855, na *Carta de Lei de 20 de Julho*, são estabelecidas medidas inovadoras em termos de emigração. O artigo primeiro reprime a emigração clandestina, prevendo multas pesadas para os capitães dos navios, já que as consequências de ser emigrante clandestino são inúmeras. Os incautos, receosos dos entraves e dos custos da legalização, partem aliciados por um destino prometedora, pela concretização dos seus sonhos e de um futuro melhor.

Outros artigos são elaborados com a preocupação de proteger o emigrante, sendo fixadas medidas de inspecção, fiscalização, lotação, condições de higiene e obrigatoriedade de manter um facultativo a bordo. Reprime-se o excesso de engajamento e previne-se o emigrante das fraudes dos contratos de trabalho. Em 1863, a *Lei de 31 de Janeiro* e o *Regulamento Geral de Polícia* marcam uma nova etapa na história da legislação geral reguladora da emigração.

Em 1873, é nomeada uma comissão parlamentar para realizar o primeiro inquérito à emigração portuguesa. Pretende-se saber as condições de vida dos centros de emigração e também as condições dos emigrantes nas zonas de destino. Este inquérito dá origem à *Lei de 28 de Março de 1877*.

A preocupação em fazer reformas agrárias e criar postos de trabalho começa quando os governantes vêem o fluxo emigratório aumentar. Nesta época, Oliveira Martins (1845 - 1894) apresenta o seu célebre projecto de fomento rural e Tomás Ribeiro (1831 - 1901), elabora um projecto de regulamentação da emigração.

A Literatura, nas suas várias formas, constituiu outra forma de denúncia da aliciação à emigração clandestina. Na época são escritos dramas, romances, contos e poemas, onde não são poupadas palavras para denunciar a face negra da emigração

Os aliciadores do século XIX são hábeis na Arte de argumentar. Mas os seus argumentos não são imparciais. Para Anthony Weston, as fontes de informação devem ser imparciais. Aqueles que têm algo «a ganhar ou perder num assunto em disputa não são normalmente as melhores fontes de informação sobre esse assunto.»³⁵⁹

Os aliciadores dos nossos dramas tratados movimentam-se por fortes interesses na aliciação, tornando-se fantasiadores, ‘falaciadores’, dado que não empregam argumentos imparciais, mas sim falaciosos. Não é o bem nem a virtude o fim do seu discurso, mas sim a malícia, recorrendo a toda a espécie de argumentos e técnicas para convencerem as pessoas a emigrar.

Na linguagem comum, chamam-se aldrabões, burlões, intrujões às pessoas que são capazes de enganar, de cometer fraudes. Com frequência, os aliciadores recorrem a argumentos com aparência de bons sem o serem, de facto. O exemplo, a amplificação, a generalização indutiva, a analogia, o apelo a autoridades, o apelo à ignorância, o apelo à força, o ataque à pessoa, o apelo ao povo, são empregues de forma falaciosa pelos aliciadores para persuadirem os portugueses a emigrar.

O objectivo destes argumentos é manipular, razão pela qual são falaciosos. Falácias são, argumentos falsos embora pareçam verdadeiros. Tzevetan Todorov distingue três papéis e três acções correlativas acerca do verbo manipular, dos quais se destacam o primeiro e o segundo. O primeiro diz respeito ao manipulado, ao «que se entrega a uma qualquer acção mas, e isso é essencial, julgando agir por sua própria iniciativa.»³⁶⁰ Em segundo lugar, apresenta o manipulador, o «que age sobre o manipulado e é de facto responsável pelas acções deste, mas, reciprocamente, não deixa que isso seja visível.»³⁶¹

Para este pensador, qualquer um daqueles indivíduos não aceita o termo ‘manipulação’, conceito que tanto pode ser utilizado para objectos ou coisas, como para pensamentos e acções morais. Importante é também referir que, o que para uns é manipulação, para outros é uma acção nobre porque consiste em esclarecer os espíritos.

Para Lévinas, «é retórico, [o discurso] na posição daquele que usa de manha com o seu próximo (...)»³⁶², já que o discurso retórico aborda o outro não de frente, mas de viés. Através de vários artifícios como a propaganda e a lisonja, corrompe a liberdade de opção tornando-se uma violência e uma injustiça.

O pensador chama justiça ao acolhimento de frente no discurso. O outro revela-se *outro* no seu ‘rostro’, mas manifesta ser infinitamente *outro* pela sua palavra. Para abordar o *outro* de frente é necessário renunciar à demagogia que a retórica comporta, já que o ser não é objecto em nenhum grau porque está de fora de toda a dominação. A relação com o ‘rostro’ não é como o conhecimento de um objecto. O desprendimento em relação a toda a

objectividade significa, para o ser, a sua apresentação no ‘rosto’, a sua expressão, a sua linguagem, dado que, entre o *eu* e o *outro* há uma relação que está para além da retórica.

A linguagem é um espaço de encontro do *eu* com o *outro*, com o estranho, com o desconhecido. Em oposição à filosofia tradicional, Lévinas defende uma filosofia do diálogo, uma vez que, a «razão que fala na primeira pessoa não se dirige ao Outro, mantém um monólogo.»³⁶³ No diálogo, o sentido da palavra interpelante escapa à hermenêutica do eu, dado que nunca consegue interpretá-la adequadamente.

O *outro* e sua palavra não podem ser reduzidos a uma psicologia, a uma sociologia ou outro logos, sem que o seu ‘rosto’ seja desfigurado. A linguagem lança, assim, para Lévinas, as bases de uma posse comum, sendo universal porque, é a própria passagem do individual ao geral, ou seja, oferece algo de meu a Outrem. O mundo do discurso é aquilo que o *eu* dá, o comunicável, o pensado, o universal. Falar é tornar o mundo comum, dado que, «o discurso não é uma patética confrontação de dois seres que se afastam das coisas e dos Outros»³⁶⁴.

Francisco Gomes Amorim, João de Andrade Corvo, Joaquim Carvalho Júnior, Mendes Leal e João de Nobrega Soares fazem, em alguns dos seus textos dramáticos, retratos variados acerca da aliciação e dos aliciadores. Os aliciadores destes dramas são retratados à semelhança dos aliciadores da História, entre os quais alguns madeirenses. Pode estabelecer-se um paralelismo entre ambos e compreendê-los a partir da filosofia da alteridade de Lévinas.

Francisco Gomes Amorim é um defensor da sua Pátria, valoriza a terra, a agricultura, os costumes e a gente simples, considerando ser um bom serviço «a vulgarização de todos os sucessos odiosos, que dizem respeito à emigração para (...) [o] império [do Brasil]; (...)»³⁶⁵. Para este dramaturgo, é

(...) preciso dizerem-se estas verdades bem alto na imprensa e na tribuna, para que cheguem ao conhecimento de todos, afim de que ellas supram a defficiência das leis. N’este drama, escripto sem a menor idéia de offender Portugueses e brasileiros, não há um único facto, que não possa provar-se com documentos publicos. Abstive-me de o demonstrar, por meio de *notas*, no fim do volume, por me parecer que a peça é já de si demasiado pungente e porque, além d’isso, o meu fim é corrigir e não diffamar.³⁶⁶

Com a sua situação pessoal sempre em mente, Amorim, lamenta a pouca sorte da maioria que emigra e que é vítima dos aliciadores. Quatrocentos ou quinhentos portugueses regressam ricos, mas quarenta mil não voltam. Em Portugal, entretanto, desfalece a agricultura e a terra fica inculta, razões pelas quais considera a emigração para o Brasil

(...) uma torrente impetuosa, que nenhuma força pode impedir. Sem desejar que se coarcte a liberdade individual, penso, todavia, que é conveniente esclarecer a opinião dos emigrantes, fazendo-lhes saber, que nem sempre os espera a riqueza fora do seu país e que são raros os que voltam a ele.³⁶⁷

Aleijões Sociais retrata temas como o aliciamento, a sobrelotação dos barcos, o incumprimento da lei da emigração, a impunidade dos criminosos, as injustiças institucionais, os maus-tratos aos passageiros durante as viagens, as mortes a bordo, o rigor dos amos e feitores, a escravatura branca, a febre-amarela, os casamentos de conveniência e também a moda de emigrar. Tal como refere a personagem Domingos, ‘vai um vão todos: é moda’. Amorim faz também o seu próprio retrato, uma vez que, neste drama, não falta uma personagem, Teresa, que não sofra o infortúnio de ser empurrada para dentro do barco quando se vai despedir de uma amiga, à semelhança do que aconteceu consigo, aos dez anos.

Este drama é o retrato fiel de factos ocorridos em 1852, referentes a um navio português que transportou para o Brasil duzentos passageiros a mais, em consequência dos quais, o ‘seu brutal commandante!’³⁶⁸ foi acusado, por mais de trezentas pessoas, de ser um ‘verdugo’, uma pessoa cruel. Os emigrantes portugueses procederam à denúncia do comandante e pediram protecção às autoridades brasileiras devido à fome, à sede, aos maus-tratos e às mortes ocorridas a bordo. Perante estes factos, Francisco Gomes Amorim apela às autoridades para ser revista a legislação vigente, dado que

(...) as leis promulgadas, com o fim de regularisar a emigração, teem sido até hoje infrutíferas, convem mudar de systema. Não se cohiba que cada um possa entrar ou sair do paiz, como e quando lhe aprouver; mas instrua-se o povo, por todos os meios possíveis, ácerca da infeliz sorte que tem o maior numero dos que emigram.³⁶⁹

Para Francisco Gomes Amorim, a legislação portuguesa não se impõe e as autoridades também não têm força necessária para proibir o tráfico de portugueses. O cônsul é facilmente subornado e os aliciadores ficam impunes. Neste caso verídico, à chegada do navio, apenas o serviço de saúde entra a bordo.

Perante o pedido de protecção e justiça dos emigrados contra o capitão, o consulado mostra-se desinteressado e os que reclamam são deportados para Portugal onde chegam como criminosos. Amorim acusa o Cônsul e as autoridades de protegerem os criminosos, os graúdos, só porque têm dinheiro, ficando a verdade por revelar. Os fracos e os pobres nada podem perante a justiça tal como refere o aliciador Mathias quando afirma:

Nós somos os homens hábeis; o mundo é todo nosso; faremos curvar diante de nós os pequenos e os grandes, e seremos considerados pessoas de bem, com a condição que

triumphemos sempre, e tenhamos cada vez mais dinheiro! Os governos honram-nos, porque dependem de nós; damos-lhes escravos, agricultura, caminhos-de-ferro, industrias, artes, hospitais para os seus pobres e educação para os seus orphãos!³⁷⁰

Para Mathias, a audácia torna-se virtude quando triunfa e se emprega nas grandes causas. Também em finais do século XX, Hannah Arendt defende que, efectivamente, nunca ninguém «contou alguma vez a boa fé no número das virtudes políticas. As mentiras foram sempre consideradas como instrumentos necessários e legítimos, não apenas na profissão de político ou de demagogo, mas também na de homem de estado.»³⁷¹

Amorim destaca algumas conveniências e inconveniências acerca da imprensa e do analfabetismo. Se por um lado há mais informação, por outro há mais sedução. Em *Aleijões Sociais* Mathias, o aliciador, diz a Dionísio que estraga Domingos «(...) deixando-o lêr jornais.»³⁷² Dionísio contesta também a imprensa, afirmando que

(...) desprezo tudo quanto por ahi andam a assoalhar os jornaes. Se eu pilhasse a bórdo algum dos taes escrevinhadores, que dizem cobras e lagartos da emigração para o Brazil, apalpava-lhe as costas com a ponta de um virador. (...) Isto é um negócio como outro qualquer; se os jornalistas fossem pessoas de juízo, ainda nos deviam louvar, porque polimos e civilizamos a labregada das aldeias.³⁷³

A sedução é feita através da actividade dos aliciadores, de notícias dos que regressam ricos e da divulgação de anúncios aliciantes acerca de viagens gratuitas para locais de sonho. Para Amorim, os «camponeses do Minho são fáceis em se deixar seduzir pelos aliciadores. Resolve-os a expatriar-se a presença de um seu compatriota, que volta rico; mas não reflectem, que muitos outros, que eles também conheceram, acabaram em triste e doloroso desterro (...)»³⁷⁴

Barroso, outro dos aliciadores de *Aleijões Sociais*, lamenta as dificuldades no negócio, referindo que não é como noutro tempo, já que, os «jornaes, a febre amarella, e as parvoíces dos cônsules teem desacreditado o nosso commercio; (...) Os rapazes fazem perguntas a propósito de tudo e custam a pegar na isca (...)»³⁷⁵

Os aliciadores recorrem então, a outras técnicas para forçar as pessoas a deixar o seu País. Uma dessas técnicas é a violência, como a de que Teresa é vítima e como a que poderia ter acontecido ao Padre Manuel, em consequência da vingança de Barroso, jurando-lhe que se «elle fosse a bórdo despedir-se de alguém (...) pregava-lhe com os costados no Rio de Janeiro, quer elle quizesse, quer não.»³⁷⁶ Outra estratégia consiste em espalhar cartazes, pelas aldeias, com anúncios das partidas dos barcos. Mathias encarrega-se desse

trabalho, informando Dionísio que «este terreno está todo minado e tenho esperanças de levar uma boa conta cá da aldeia.»³⁷⁷

A saída da missa é um dos locais estratégicos, escolhidos aliciadores para falarem com as pessoas. Mathias mostra-se amigável, acenando a quem o cumprimentava e Dioniso, segundo Mathias, possui grande habilidade para aliciar, referindo que tinha ‘mais graça do que um negro malabar’. Os que se aproximam são logo aliciados.

Fernandes aproxima-se e é um alvo fácil da estratégia de Mathias. Este aliciador recorre ao elogio do jovem rapaz, dizendo-lhe «(...) estás um homem, rapaz! Então não te resolves? Tu lhe acharás o erro! Aquilo é que são terras!» Dionisio acrescenta que não há «nada como o Brasil; até a água que por lá se bebe é doce! (*Aparte*). Quando lhe deitam assucar.»³⁷⁸ A garantia de passagem gratuita, elogios às condições de viagem na galera *Defensora* também causam sedução. Segundo os aliciadores, a viagem é paga pelos negociantes, ou então pelo governo do Brasil.

Contudo, Domingos começa a ter dúvidas perante as facilidades apresentadas pelos aliciadores, mas Dionísio manobra as respostas com ironia. A uma das questões que Domingos lhe coloca, responde metendo as mãos nos bolsos e tirando-as de seguida cheias de moedas de ouro: «Vejam como ele canta! e este mede-se aos alqueires.» Até a bengala é de «marapinima (...) cortei-a n’um sítio onde nascem diamantes muito grandes (...)».³⁷⁹

Segundo Dionísio, no Brasil, quase não se trabalha, negoceia-se. Os grandes proprietários emprestam as terras e os escravos para as explorar a troco de alguns lucros. Garante também aos rapazes que as terras são muito férteis, muito fáceis de trabalhar, não necessitam de estrumes e as árvores crescem um palmo por dia. Mas, para Dioniso, a maior parte dos portugueses vai trabalhar para o comércio e muitos casam com as filhas dos patrões, herdando-lhes as riquezas.

Dionisio, não utiliza o conceito ‘posse’ para falar da ligação do aliciado ao aliciador. Quando, sem querer, fala em aliciamento logo esclarece que

(...) diz-se aliciar, porque todos os que vão teem de assignar um papel em que declaram, que ficam sujeitos por certo tempo a quem lhes paga as despesas de viagem; (...). Isto é que é que é fallar com franqueza e consciência, porque eu sou assim em tudo!³⁸⁰

No início da viagem começam a surgir as complicações. Dionísio, o capitão do navio, revela-se um carrasco e um mentiroso. Quando surgem problemas simples de saúde recorre a práticas de tratamento pouco comuns e os medicamentos de bordo, nem todos são para

curar doenças. Alguns deles são para as provocar. O tio Barroso, um dos passageiros, tem uma tontura e Mathias dá-lhe um medicamento que o ia matando.

O navio viaja sobrecarregado e a viagem é um tormento. Mais de quarenta pessoas morrem a bordo, de fome, sede e pancadaria. A alimentação é à base de sardinhas salgadas e a água para beber é racionada. Domingos chama apátridas e oportunistas aos aliciadores e o padre Manuel, no final do drama, desabafa que os «ladrões ... fazem-se barões; e os homens de bem, pedem esmola! Coisas deste mundo, em que tudo anda torto.»³⁸¹

Mathias é, ainda, sócio de uma fábrica de notas falsas, mas, contra ele nada se faz. Para o Doutor Pimenta, uma autoridade brasileira, Mathias possui uma fortuna que dá que pensar e não há provas suficientes contra ele a não ser que o apanhem em flagrante. As grandes fortunas e também a falta de provas contra os criminosos são, para aquela personagem, «os Aleijões Sociais de que me queixo quando quero cumprir o meu dever quando entendo!»³⁸².

À semelhança de outros dramaturgos, Francisco Gomes Amorim atribui ao Padre Manuel, pessoa culta e frontal, a missão de denunciar a escravatura branca e os aliciadores, já que está esclarecido acerca da actividade deles e da natureza dos seus argumentos. À saída da missa o Padre Manuel acusa os aliciadores de fazerem comércio de escravatura branca ao mesmo tempo que tenta desfazer as ilusões dos jovens a respeito do Brasil:

(Ao povo) Eu não tenho medo de dizer a verdade; estes homens são alliciadores; e o seu cynismo é tanto, que nem sequer tratam de o encobrir; as riquezas de que vos fallam são falso engodo para vos atrair à rede, (...); morrereis em mísero desterro, victimas de trabalhos brutaes e de doenças incuráveis; (...) De cada cem voltará um, (...).³⁸³

Para a personagem, os aliciadores são falsos encorajadores e os principais responsáveis pela ameaça da alteridade dos aliciados. Todos eles têm como principal objectivo ligar a si, o mais que podem, os aliciados para fazer deles sua posse. Alguns dos contratos possuem cláusulas que quase fazem de quem os assina um escravo.

Segundo Lévinas a posse «afirma de facto o Outro, mas no seio de uma negação da sua independência. (...) A posse é a forma por excelência sob a qual o Outro se torna o Mesmo, tornando-se meu.»³⁸⁴ Assim, a generosidade permite captar o mundo de uma forma independente da posição egoísta.

Já o *Livro IV* do Génesis – Abel e Caim – ilustra a tendência de alguns homens para aniquilar outros, simplesmente por ódio, inveja e ganância. Caim matou Abel, sendo condenado, não à morte, mas a andar errante para se converter. Os aliciadores dos dramas

também não morrem, sendo-lhes atribuídos castigos diversos pelos autores. Por exemplo, Mathias de *Aleijões Sociais* é preso, Luiz Mendes, de *A Virtude Premiada*, recebe em troca da sua malícia uma lição de vida e José Velhaco de *O Aliciador* é entregue à justiça.

Os momentos mais marcantes dos vários dramas são verdadeiros momentos de catarse e de alteridade, já que o oprimido é libertado e os opressores são punidos. Quando se desvenda a trama dos acontecimentos, quando se sabe o que se passa, o espírito liberta-se das suas preocupações e amarguras, dado que a incógnita, o desconhecimento da realidade, causa sofrimento.

Para Lévinas, a responsabilidade perante o *outro* faz parte da subjectividade e é infinita. A responsabilidade é assimétrica, anterior à liberdade e mais antiga que o ego, ou seja, é uma religiosidade que pode aproximar as pessoas para que haja justiça no mundo. Esta anterioridade da responsabilidade significa bem e bondade.

A liberdade de cada um não é, assim, autónoma, dado que está relacionada com a liberdade do *outro*. O *outro* questiona a liberdade do *eu* para a tornar justa. Este critério de justiça difere, claramente, do critério de justiça de qualquer teoria política ou de qualquer actividade exercida de forma violenta que não considere o *outro*. Por um lado, o ódio ao semelhante e a tentação de o aniquilar são uma realidade. Por outro lado, há uma presença que se encontra impressa no ‘rostro’ do *outro*, um sinal, que impede por si só, o aniquilamento. Este sinal retira arbitrariedade às relações humanas e estabelece-se como um imperativo ético: ‘não matar’.

O Tio André Que Vem do Brasil retrata temas como a escravatura branca e os aliciadores, na década de cinquenta do século XIX, temas que Mendes Leal considera uma vergonha para Portugal e uma indecorosa inutilidade para o Brasil. A ideia fundamental da peça é tema de acesas discussões na imprensa, dado que «o systema dos engajados, tal como se tem aplicado, não adquire verdadeiros colonos, apenas recruta escravos»³⁸⁵.

Para Mendes Leal, os exemplos de fortunas feitas no Brasil são raros, em relação aos números da emigração promovida e facilitada pela aliciação que tanto descredibiliza Portugal como o Brasil e cujo proveito apenas se destina aos agentes do ‘imoralíssimo tráfico’. Na introdução expõe as suas preocupações acerca da emigração e da ideia que subjaz a obra:

A ideia fundamental d’ esta peça está hoje servindo de temas a vehementes discussões na imprensa política.

Alguns exemplos de fortunas feitas no Brazil, - raros, se os comparamos com o algarismo da emigração, - promovendo ilusões fatais, tem indirectamente auxiliado e facilitado a praga terrível

da alliciação, com descrédito de dois paizes, e sem proveito real senão para os agentes d'este immoralissimo trafico.

Não pretendendo aqui discutir a questão económica, permita-se-me dizer unicamente que o systema dos *engajados*, tal como se tem aplicado, não adquire verdadeiros colonos, apenas recruta escravos; é sabido que, se a terra corresponde fecunda aos zelosos e inteligentes cuidados do que n'ella anda lavrando o próprio e legítimo interesse, esterilisa-se de ordinário sob o authomatico esforço da servidão violenta, que nenhum estímulo de esperança liga e affeição ao solo.

A escravatura branca é pois, para Portugal, uma vergonha, e, para o Brazil uma indecorosa inutilidade!

Reformado o seu theatro, pediu-me a Direcção do Gymnasio que escrevesse uma comedia da índole do seu reportório, para estrêa e inauguração do novo edificio em que tanto tem prosperado. Pensei então no *Tio André*.

Tomei na sua origem um ridículo de flagrante actualidade, e tão perigoso que d'elle muita vez tem derivado lamentáveis catastrophes; cerquei-o de outros, não menos contemporaneos, implicados n'uma acção que parecesse natural e verosímil; diligenciei, quanto pude, que tudo, - ligoa, caracteres, a cousa que menos há e menos se sabe n'esta terra...

O todo é o que ahi está.

Applicando a satyra theatral aos vícios da minha época e da minha pátria, intendi trabalhar no melhoramento d'esta; cumpri o velho preceito da comedia: ridendo castigat mores, procurei ser justo para todos parando onde deve parar o direito do poeta, e intentei seguir o exemplo dos primeiros mestres e dos melhores moralistas.

A comedia teve boa fortuna na scena.

A idéia, então iniciada, também não deixou de medrar e propagar-se, pois que chama ainda a attenção dos publicistas e occupa as vozes da opinião.

O livro agora se vai a correr mundo...

Deus o fade para bem!

27 de Fevereiro
de 1857.

MENDES LEAL JUNIOR

À semelhança do que se passa na sociedade da época, a família do tio André supõe que está a regressar rico e José, um dos seus sobrinhos, folhetinista de profissão, por sinal um oportunista, trata de divulgar em vários jornais, essa suposta riqueza. José imaginara que, à semelhança de algumas fortunas feitas no Brasil e pela quantidade de anos que o tio ali permanecera, deve regressar com uma fortuna de dois mil contos. Dadas as suas relações com a imprensa leva um artigo a vários jornais «participando a chegada do tio e a fortuna que traz.» Lê-se na notícia que «No vapor Tray, proveniente do Rio, chegou etc., etc., etc., com uma fortuna de dois mil contos.»³⁸⁶

Contudo, o tio André traz notícias claras do que é realmente o Brasil. A principal missão da personagem é dissuadir os jovens das expectativas falsas criadas pelos aliciadores, já que desejam emigrar só porque alguns, uma minoria, fez fortuna. Por esta razão, exclama «quantos vam e não voltam! A alliciação dos brancos não é menos condemnavel do que a

escravatura dos negros. A sedução promove o dolo e a fraude para aumentar a exportação d'este rebanho de rezes humanas.»³⁸⁷

Segundo o relato do tio André, o Brasil não é um 'antro de feras', uma vez que, no Brasil,

(...) como aqui, como em toda a parte, há bom e mau. – A terra é propícia e hospitaleira; a gente é boa e generosa. As realidades porém nem sempre correspondem às illusões, e as perspectivas que offerece o angariador trocam-se, muita vez, em duras privações. Dizem que vai melhorando a sorte dos expatriados; e é de crer, porque n'isso está o interesse das duas nações. As paixões teem tambem exagerado os factos; é o costume. Excepcionaes que fossem, houve todavia horrores que estremecem a humanidade. O Brazil quer colonos, e tem razão. Mas a de Portugal não é menor quando se dóe de ver fugir-lhe a população, que falta aos seus trabalhos, e mingúa nos seus campos. Quantos, podendo granjear as terras que ficam por desbravar, vam lá acabar na desesperação, regando com o suor e com as lágrimas o solo estrangeiro, escurecido de saudades sem esperança! Que homem d'alma deixará de penar e sentir assim pelo seu povo?³⁸⁸

Mendes Leal preocupa-se com o *outro*. Para além de desfazer as illusões dos jovens ambiciosos, incautos e crédulos acerca do Brasil pretende também dar-lhes uma lição de moral. A moral do tio André não é outra senão «amar a Deus e ao proximo; respeitar o rei e as leis; não querer para os outros o que não quero para mim... É simples e facil, mas parece que não está em moda. (...)»³⁸⁹ Também Bakhtin, relacionando discurso e teologia, defende que devemos tratar os outros como gostaríamos de ser tratados, ou seja, cada um deve assumir o papel do *outro* com a mesma profundidade, simpatia e compreensão que cada um dedica à percepção de si próprio.

Francisco Gomes Amorim e Mendes Leal põem a nu o ridículo do comportamento de algumas personagens, dada a excentricidade dos seus comportamentos. O aliciador Dionísio, de *Aleijões Sociais*, acende uma lareira, em pleno Verão, no Brasil, para receber os convidados numa festa em sua casa, tentando imitar o que se pratica no Minho, onde é um sinal de riqueza e ostentação. Também Mendes Leal ridiculariza as personagens que, sofregamente, esperam pelo carteiro na expectativa de receberem notícias acerca do regresso do tio André na esperança volte rico.

Segundo Perelman o «ridículo é aquilo que merece ser sancionado pelo riso, aquilo a que E. Dupréel, em sua excelente análise, qualificou de “riso de exclusão”»³⁹⁰. Para Perelman é ridículo o que vai contra a lógica, defendendo que o riso é uma sanção, a condenação de um comportamento excêntrico sem, contudo, possuir a gravidade ou perigosidade que mereça outro tipo de punição.

João de Nobrega Soares também denuncia as estratégias dos aliciadores para atraírem emigrantes, como ‘promessas mentirosas’ e ‘cartas falsas’ de parentes e amigos. Em *A Virtude Premiada*, Luis Mendes é um aliciador, negociante de escravatura branca, conhecedor de técnicas para aliciar colonos e os submeter aos seus serviços para os explorar. Dinheiro, poder, influência na corte são os seus mais altos valores:

Ora o que eu quero é ganhar dinheiro seja como for (...) Todos teem o seu orgulho. E o meu é tão innocente!... É ter muito em quem mandar... é ter muito dinheiro... muito! É esta na verdade a mola real de tudo... Quem tem dinheiro, como eu, é fidalgo, é nobre, é sábio, é ilustrado... até é elegante... É tudo... tudo... Tem tudo o que ha e tudo o que não ha. *(Com orgulho)* Ah!.. E não é por isso que sou influente na *côrte*, poderoso nas minhas plantações, onde tenho escravos brancos e escravos negros, que me obedecem cegamente! *(Com regozijo)* (...) Com o meu dinheiro tudo posso ... a justiça é por mim dictada... posso ser réu, advogado, juiz, tudo...³⁹¹

Para Alfredo César de Oliveira, Luis Mendes «é um desses filhos predilectos de um septismo estúpido e feroz, (...). Para estes é tudo vão menos o ouro que é fonte de suas torpezas, em quanto não sentem no intimo as torturas do remorso!»³⁹² Maria, esposa de Luis Mendes, é o retrato da esposa submissa, doente devido à inadaptação ao clima de Demerara, contestatária do negócio do marido, dissuasora do tráfico de escravos brancos conterrâneos seus.

Maria não concorda com o negócio desumano do marido, o comércio de colonos, achando esse negócio uma malvadez e uma traição. Chama ‘malditas’ às plantações e mortífero ao trabalho dos escravos brancos e negros. Para a personagem, há outros meios de vida mais honrosos, mas o marido quer ganhar muito dinheiro não importa como. Desconhece os truques utilizados por ele para aliciar os colonos, sendo Mariana, a sua criada, também vítima de aliciação, que a elucida e denuncia as estratégias de Luís Mendes:

MARIA: Grande cegueira, para não dizer loucura, é a que obriga uma pobre mulher a sair ao acaso da sua terra, da companhia de seus paes, apoz umas promessas mentirosas que não póde ver realizadas ...

MARIANA: Mas, minha senhora, ha quem nos engane com tal Arte, apresentando-nos cartas falsas de parentes, de amigas que ás vezes nem ja existem, que nos levam a acreditar ser este um paraizo em vez do inferno que é na verdade.

MARIA: Cartas falsas?!

MARIANA: Assim é, assim foi commigo.³⁹³

Efectivamente, o orgulho de Luis Mendes é mandar, ser ‘nobre’, sábio e influente na corte. Equivocadamente, pensa que o único meio que lhe satisfaz os seus desejos é o dinheiro, dado que através deste pode comprar a justiça, ser advogado e juiz.³⁹⁴

À chegada de um navio, que aguarda com muito entusiasmo, o capitão entrega-lhe cento e vinte ‘briganos’ escolhidos, ‘ótimos rapazes’, mas não fica nada satisfeito com as crianças, velhos e velhas que, nas suas palavras, são para perder dinheiro.³⁹⁵ O capitão, apesar de estar a fazer o seu trabalho lamenta a sorte dos emigrantes, afirmando «(...) Mal empregada gente aqui neste país ... e estão todos tão illudidos ... tão bem enganados ... É uma dor d’alma... Digo-lhe sinceramente que são uns ... brutos.»³⁹⁶

Álvaro d’Azevedo a propósito dos retratos feitos por João de Nobrega Soares em *A Virtude Premiada*, considera o interesse e a pertinência do Teatro como passatempo para distrair das desventuras da vida e divertir o seu público e não para o comover. Aquele escritor considera a própria realidade já suficientemente dolorosa, razão pela qual defende que «a comédia é o drama por excellência: o riso e a folgança, tão raros no mundo, é que são o verdadeiro encanto da scena, (...)»³⁹⁷

Em *O Alliciador*, João de Andrade Corvo também retrata a escravatura branca e a aliciação. Jozé Velhaco é o aliciador deste drama para quem a escravatura branca «não é mais do que a liberdade»³⁹⁸. Para convencer os seus compatriotas a emigrarem, recorre à sua própria experiência, auto-elogiando-se e sobrevalorizando a sua palavra. Desmente, ainda, o preconceito de que os emigrantes são escravos brancos dos ingleses em Demerara e ataca os morgados, dado que não são bem vistos pela classe pobre:

JOZE VELHACO: Eu, se não soubesse esse rifão de côr e saltaedo, estava a esta hora com um sacho na mão a sachar milho na fazenda d’um morgado, que, no fim de contas, me ficaria com metade do producto da minha labutação. (...) o morgado guardaria metade do meu milho, para dar aos cavallos... e eu, com a minha metade, nem teria para enganar a fome. (...) Os cazeiros, nós, os villões, trabalhamos, e os morgados comem os nossos fructos e bebem o nosso vinho. (...) E aqui, nesta terra dos morgados, o que somos nós senão escravos?³⁹⁹

Jozé Velhaco para aliciar Luiz do Campanario enaltece a sua coragem: «Bem sei que não tens medo. Vaes á pesca em dias de temporal, quando os outros pescadores se metem em casa.» Este aliciador recorre, com frequência, a falsas analogias, dado que compara Luiz a si, e um emigrante para Demerara, a um morgado rico porque, «um homem activo, tendo cá fogo por dentro como eu, e como tu, meu Luiz, faz fortuna, faz-se rico como um morgado... (...), mais do que um morgado, porque não deve nada a ninguém. Ah! Ah! sancta palavra!»

Estas e outras estratégias têm como objectivo ganhar a confiança de Luiz para o adular. Quando Luiz se mostra renitente na partida, Jozé Velhaco recorda-lhe que «um

homem vae d'aqui, e recebe logo trinta patacas... como tu recebeste hontem. Em! Trinta patacas é uma boa conta.»

Joze Velhaco conhece a sensibilidade de Luiz perante a crise que a Madeira atravessa, lembrando-lhe que «aqui é que não se faz nada. Trabalha-se a vida inteira, a arrancar mato da serra, e levantar muros, a plantar árvores e vinha, a formar uma fazenda, e no fim fica a gente sem nada, porque a terra é dos morgados, e as bemfeitorias ficam agarradas á terra (...).»⁴⁰⁰

Segundo a descrição de Joze Velhaco, as terras de Demerara são semelhantes às da Madeira, mas maiores. Dá gosto ver os campos, onde se ganha muito dinheiro. Além disso, Demerara é uma terra onde há 'muita gente de tino', com quem tinha aprendido muito. Quanto às doenças que se diz por lá existirem e que preocupam Luiz, Joze Velhaco desvaloriza-as. No seu entender, trata-se apenas de «umas doencitas, que levam a gente ás vezes mas não é que se veja (...). E, depois, se por lá se morre de febre, por cá morre-se de miséria que ainda é pior. (...) Em a gente sendo animoso nem as doenças lhe chegam.» Joze prometia a Luiz fazê-lo rico e acerca da pancada que levou dele e de outros, em miúdo, já se tinha esquecido porque pretendia pagar o mal com bem.⁴⁰¹

É com estes e outros argumentos que Joze Velhaco engana Luiz, prometendo-lhe que apoiaria a sua 'velha mãe', lhe entregaria vinte patacas para a sua sobrevivência e que entregaria também a correspondência a Joantina às escondidas de seu pai, António Prudente, por este se opor ao namoro de ambos.

Este negócio iria render a Joze Velhaco trinta patacas de Carlos Bad, negociante de 'carne branca'. À semelhança dos aliciadores de outros dramas, a Joze Velhaco apenas interessava o dinheiro. Ao todo, o negócio iria render-lhe cinquenta patacas, nada caro, dado que um

(...) escravo preto custa muito mais agora, depois que os ingleses se declararam protectores dos pretos; e o Luiz vale bem dois negros de Angola (...). Viva (...) a philantropia que em vez de escravos negros, vae fazendo os brancos escravos. A cor pouco faz ao caso; mas escravos ha de havel-os, em quanto houver homens com fome, em quanto houver miséria no mundo. (...) O dinheiro é que é liberdade! Viva o dinheiro!... Viva o rei dinheiro!...⁴⁰²

Joze Velhaco é um homem sem carácter. Depois de ter convencido Luiz a emigrar clandestinamente fica-lhe com o dinheiro que ele lhe deixara para entregar à sua mãe e quis casar com Joantina, fazendo crer aos familiares e amigos que Luiz tinha morrido. Por fim, quis meter Luiz dentro do barco, à força, de retorno para Demerara e até matá-lo.

O Vigário, à semelhança do padre Manuel de Aleijões Sociais, é uma personagem esclarecida que está informada do que se passa em Demerara. Ele e Maria, a mãe de Luiz, conhecem bem José Velhaco, o aliciador infame, negociante de escravos brancos. Maria reconhece a Joze Velhaco, desde pequeno,

(...) propensão para o mal. Preguiçoso e mau, foi-o sempre. (...) Anda sempre desde que veio de Demerara, a metter na cabeça a todos os rapazes e raparigas, e ás raparigas até, que emigrem da Madeira: e quando desaparecem seis ou sete aparece o sr. Joze a comprar uma casa ou uma fazenda, ou com mais um cordão de oiro ao pescoço. Murmura-se por ahi de tudo isto...⁴⁰³

O Vigário, atento aos problemas da emigração, é um acérrimo defensor dos que mais sofrem. Considera a emigração clandestina um ‘horror’ e manifesta-se abertamente contra os aliciadores. Para esta personagem, tomam-se algumas medidas sobre a emigração mas são ‘meros expedientes’:

Prohíbe-se aos pobres colonos o embarcarem sem passaporte, põe-se um navio de guerra a guardar a ilha, ameaçam-se os alliciadores, e no fim de tudo embarca quem quer sem passaporte, o navio não guarda nem pode guardar nada, e os alliciadores vivem alegres e enriquecem. Não é proibindo, é concedendo, que se ha de acabar com a emigração; não é fechando o povo dentro da ilha, como n’um cárcere, é dando a liberdade aos homens e à terra, que se ha de combater a febre que agita neste momento a ilha.⁴⁰⁴

José Joaquim Carvalho Junior, autor de *Os Engajadores*, dedica este drama ao amigo José Tavares Albano D’ Amorim, em 1876, em honra, admiração e favores que tinha dispensado aos seus conterrâneos e compatriotas:

Amigo Albano

Não é só o sentimento d’amisade que me leva hoje a offerecer-te este pequeno trabalho, mas o da admiração que em mim despertaram, e de dia para dia tornaram mais profundo, as virtudes que te enobrecem e exaltam. Testemunha do muito que hás feito, dos serviços, dos importantes favores que tens dispensado aos teus conterrâneos e compatriotas, a esses infelizes, que, enganados por falsas promessas, encontraram no império do Cruzeiro a negra desventura a persegui-los de continuo, eu não podia deixar de dedicar-te este humilde livro, inscrevendo na sua primeira página, como se fora de bronze ou de mármore, o teu nome, honroso por milhares de títulos. Bem quizera dar-te uma coroa d’ouro ou uma placa cravejada de diamantes, mas como não possuo nenhuma destas cousas, contento-me em depor nas tuas mãos, o enfezado fruto das minhas horas d’ocio.

Vale.

Porto, 20 de Novembro de 1876

Carvalho Junior

Os Engajadores é um drama em quatro actos que pode ser caracterizado como uma luta de contrários, entre vida e morte, miséria e riqueza, engajador e engajado. Álvaro, a

personagem principal é, em toda a acção, um homem de bem, conseguindo salvar-se através da virtualidade.

A cena retratada no primeiro acto é o Porto, em 1849, e do segundo o Pará, Brasil, em 1857, e as do terceiro e quarto capítulos retratam, novamente, o Porto na mesma época. A acção desenvolve-se em torno das dificuldades económicas, da falta de rapazes inteligentes para a vida comercial, de poucos braços para a lavoura e do aumento dos salários em meados do século XIX. Em consequência destes problemas, as famílias de Álvaro e António atravessam sérias dificuldades. Segundo as palavras de Álvaro, «a revolução que presenciamos, dos proletários contra os capitalistas, tem a sua origem, não na desigualdade das fortunas, mas no egoísmo sórdido dos ricos.»⁴⁰⁵

Manoel Mendes Outeiro, o engajador do drama é retratado no início do drama como «bom, humilde, diligente, (...) Tinha todas as virtudes! Não se sabe porque acaso, eu chamar-lhe-ei milagre, d'um dia para o outro aparece-nos millionario...»⁴⁰⁶

A situação em que se encontram as famílias de Álvaro e também António, seu amigo, deixa-os fragilizados, razão pela qual cedem aos argumentos do aliciador. Álvaro é o responsável pela dívida que o seu pai tem a Manoel Mendes. A sua actividade de artista, pintor, não tem valor no Porto, mas, segundo Manuel Mendes pode ter sucesso no Brasil, valorizando, assim, a sua profissão, já que

Com a habilidade que Deus lhe deo póde ser mais feliz do que aqui. (*com calor*). Tenho um amigo, que é hoje commendador, que deve á sua perícia e talento – também sabia desenhar –, a grande fortuna que hoje possui. No Brasil ha grande falta d'artistas e artistas como o snr. é pôr o pé em terra e ter logo um logar excellente.⁴⁰⁷

Manuel Mendes descreve o Brasil, a Álvaro, como terra de riqueza, sonhos e encantos. Nas suas palavras,

O Brasil! Sabe lá o snr. o que é o Brasil! O Brasil é uma mina, é o paraíso, a terra de Chanaan, o El-Dorado, o terrão mais abençoado por Deus que eu conheço. (...) A gente para qualquer lado que se vire encontra meios para chegar ao templo da fortuna; (...).⁴⁰⁸

As grandes preocupações de Álvaro estão centradas na família, mas Manuel Mendes, à semelhança de outros aliciadores, de outros dramas, tranquiliza-o com promessas de não lhes deixar faltar nada. Disfarçado de grande humanismo, Manuel Mendes promete a Álvaro encarregar-se de todos os assuntos da viagem e de resolver as suas preocupações, responsabilizar-se por «passaportes, passagens, fianças, etc, etc.»⁴⁰⁹.

Álvaro, pressionado a liquidar a dívida do pai, e sem meios para o fazer, cede aos argumentos e encantamento de Manoel Mendes, confessando-lhe que está resolvido a

aproveitar-se dos seus favores, já que «aqui é impossível, (...). Se eu fosse só deixava-me morrer ahi para um canto; desejo viver e prosperar, porque a minha prosperidade e a minha existência são a existência e a prosperidade de minha família.»⁴¹⁰ Manuel Mendes não esconde o seu contentamento, balbuciando que

Cahiu! (*esfregando as mãos de contente*). Cahiu como um patinho! Ora, vamos lá snr. Mendes, que o dia não corre mal. Só n'esta rua três d'uma assentada! Completei o numero de vinte. A libra por cabeça. (...) Acabaram com o melhor dos negócios, os pretos d'Africa, mas nós descobrimos negocio mais lucrativo, talvez, porque ao menos não é tão arriscado: - Os escravos da Europa! Tu saberás meu parvo, o que é o Brasil! Cada um aprende à sua custa.⁴¹¹

Os argumentos de Manuel Mendes e dos aliciadores dos outros dramas são maliciosos porque contêm segundas intenções. Mal viram costas os aliciados, logo se vangloriam das suas conquistas. Para além de aliciar Álvaro, Manuel Mendes tem também a intenção de aproveitar-se da sua ausência para se apoderar dos bens de seu pai que se encontra doente e impossibilitado de pagar as contas. Após Álvaro assinar uma letra e partir para o Brasil, tem intenção de citar «o velho em acto continuo para pagar o que me deve e se não o fizer de prompto pespego-lhe com uma penhora...»⁴¹².

Álvaro e António partem para o Brasil na miséria, mas não perdem as virtudes que possuem. No Brasil, um agiota de nome Gaspar, propõe um negócio de falsificação de assinaturas de firmas a Álvaro, uma vez que se sabe desenhar bem, também deve saber imitar assinaturas. O negócio era, efectivamente, rentável mas a personagem recusa-o por não concordar com ele. O final do drama coincide com o momento da catarse e como restituição da alteridade ameaçada, uma vez que Álvaro, rapaz sério e de bem, não troca a sua vida pela sua palavra, razão pela qual acaba protegido por um inglês rico, apreciador dos seus trabalhos e de quem se torna herdeiro. Álvaro ajuda António, seu amigo, e salva a sua família da miséria apesar de, entretanto, ter perdido seus pais.

Mariana Xavier da Silva⁴¹³ retrata em *O Demerarista* uma situação semelhante à d'*Os Engajadores*. *O Demerarista*, narrativa de tonalidade dramática, partilha com o leitor conflitos e problemas reais de uma vila piscatória do terceiro quartel do século XIX. Antonica, uma das personagens principais daquela obra, vende o seu cordão de ouro para garantir a viagem do seu filho menor para Demerara. O marido, alcoólico, sabendo do dinheiro da venda do cordão, retirara-lho à força, gastando-o na taberna com os amigos. O rapaz, durante a viagem, perde o padrinho seu protector, ficando desamparado e à deriva. Chegado a Demerara, sem dinheiro para comer, dirige-se a uma Igreja onde, com toda a

devoção aprendida, reza a Nossa Senhora. Uma senhora idosa, admirando a devoção de um pequeno rapaz, fala-lhe em português perguntando-lhe de quem era filho:

- Eu, senhora, sou o Manuel filho do José da Inaiça da freguesia de Câmara de Lobos.
- Então não estás em casa de ninguém?
- Não, senhora; vim com o meu padrinho; ele morreu no mar ...
- Vem comigo. (...) ⁴¹⁴

Joaquim Carvalho Júnior consegue devolver às vítimas da aliciação do seu drama, Álvaro e António, a alteridade que o aliciador Manuel Mendes e o agiota Gaspar lhe querem tirar e Mariana Xavier da Silva salva uma criança desprotegida. A história de Mariana Xavier da Silva é, segundo a autora, uma história verídica e de final feliz. A senhora, viúva e idosa, protege o rapaz e dá-lhe todos os seus bens.

De acordo com Lévinas «ser eu é (...) possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece.» ⁴¹⁵ Os aliciados, ao contrário, perdiam a sua identidade, através de tudo o que lhes acontecia. Os oprimidos, os enganados, os escravizados, os abandonados, os sofridos e amargurados perdiam a sua identidade, temporária ou definitivamente.

Tal como anteriormente se constou, alguns dos aliciadores foram punidos. Como referiu Todorov, o manipulador não aceita o que é. Mathias, em *Aleijões Sociais*, não reconhece que a sua actividade não é nobre. No final do drama, zomba e ri dos aliciados e também do padre Manuel por os resgatar e lhes pagar a viagem de regresso à sua terra natal. A responsabilidade dos aliciadores perante os aliciados não é, assim, infinita tal como propôs Lévinas, já que vivem para si, para reduzir o outro ao Mesmo, sendo seu desejo dominá-lo e aniquilá-lo.

III.2.5. O EMIGRANTE, O BRASILEIRO, O DEMERARISTA E OS CASAMENTOS DE CONVENIÊNCIA

Emigrante é a pessoa que deixa o seu país para se estabelecer noutra. Este conceito está relacionado com estrangeiro, aquele que é de uma nação diferente daquela que o acolhe. A noção de estrangeiro, conhecida desde a antiguidade, reveste uma posição exemplar em

várias modalidades de poder e domínio de um homem sobre o outro e da tolerância e intolerância praticadas pelos povos.

O emigrante ou estrangeiro, contrariamente ao viajante, vai para um país para lá permanecer. A grande questão filosófica é a de entender de que modo o estrangeiro permite pensar a alteridade e «questiona uma forma de entender a nossa identidade», tal como refere Graciano González Arniz.⁴¹⁶ Ao instalar-se, o emigrante passa a conviver com a experiência de outro homem e de um mundo que não lhe pertence, do qual depende e no qual passará a fazer a sua vida. A permanência do emigrante no país de destino tende, à partida, a gerar tensão quer a nível social, político, económico e também em termos culturais.

Em termos filosóficos, o estrangeiro pode ser uma ameaça em potência. Sabe-se hoje que

nenhum indivíduo, nem nenhuma cultura, podem fazer-se *por si mesmos e/ou a partir de si mesmos*. Temos de passar pelos outros para podermos dizer-nos ou fazer-nos. Caso contrário, (...), seria “natural” a proposta de um discurso da violência ou da exclusão – etnocentrismo cultural – enquanto discurso da identificação diante do outro.⁴¹⁷

O que leva os homens e mulheres para um mundo completamente novo é a ‘esperança’. Este móbil leva-os a abandonar a família, os amigos, o quotidiano. No século XIX, circulam vários mitos, desde ruas cobertas de ouro a histórias de homens pobres que conseguem fácil e rapidamente alcançar a ascensão económica e social que todos ambicionam. Estes emigrantes têm esperança de encontrar trabalho, dinheiro e liberdade embora os mitos do ‘novo mundo’ sejam construídos a partir de acontecimentos esporádicos. Afinal, as ruas não são assim tão diferentes das do país de origem, nenhuma rua está coberta de ouro e poucos conseguem o prestígio desejado. Efectivamente, um ou outro emigrante consegue o sucesso, mas as histórias comuns são bem diferentes do ‘sonho’.

Na realidade, a grande maioria dos emigrantes trabalha em más condições, vivem com dificuldades e o esforço é constante. Tanto no campo como na cidade sofrem com a realidade com que se deparam, experimentando o sistema de servidão por contrato nos vários tipos de plantações ou então, recebendo salários miseráveis na indústria urbana então nascente.

No Brasil, a emigração não termina com a sua independência. Os fluxos emigratórios são suscitados pelas necessidades de mão-de-obra em inúmeras actividades, relacionadas com o comércio e com a indústria, mas também com as plantações de café e algodão. A

maioria dos emigrantes portugueses é oriunda do Minho, Douro, Beiras, Açores e em menor número da Ilha da Madeira.

A condição do emigrante, ‘brasileiro’ e ‘demerarista’ é retratada com diferentes nuances pelos dramaturgos. O ‘brasileiro’ é retratado por Francisco Gomes Amorim em *Aleijões Sociais*, por Mendes Leal em *O Tio André Que Vem Do Brasil* e por Camilo Castelo Branco em *Poesia ou Dinheiro?* Francisco Gomes Amorim e Camilo Castelo Branco fazem um retrato negativo do ‘brasileiro’, retratando-o com humor para proporcionar riso e chacota. Também Mendes Leal utiliza muito humor, já que *O Tio André Que Vem Do Brasil* é uma comédia, embora seja mais imparcial no tratamento do ‘brasileiro’ porque o seu objectivo é desfazer equívocos acerca dos que emigraram para o Brasil e regressam obrigatoriamente ricos e criticar as famílias que os aguardam com expectativas elevadas acerca das fortunas angariadas.

O ‘demerarista’ é retratado por João de Nobrega Soares em *A Virtude Premiada*, por Álvaro d’Azevedo em *A Família do Demerarista* e por João de Andrade Corvo em *O Aliciador*. João de Nobrega Soares e João de Andrade Corvo fazem um retrato semelhante do ‘demerarista’, já que o caracterizam como aventureiro, egoísta, vigarista e aliciador de escravatura branca, enquanto Álvaro d’Azevedo o retrata como rico, honesto e amigo da família. Efectivamente, sabe-se através de fontes históricas da existência de diferentes ‘quadros’ susceptíveis de serem retratados na Literatura.

Os dramaturgos retratam nos seus textos várias condições de emigrante ou estrangeiro. É de destacar o que vai para fazer fortuna, já que é este que é considerado intruso, inferior, discriminado, cuja condição não possibilita uma leitura a partir da alteridade, ou seja, ‘como presença do outro em mim’, segundo a terminologia de Lévinas. Para este pensador, o *outro* é aquele com quem me encontro, me relaciono e me faço. Assim, se *o* encontro não *o* conheço, não *o* escolho, não *o* reduzo aos meus padrões de cultura.

As categorias da ‘relação’ e ‘face-a-face’, ‘responsabilidade’, expoentes de vida em comum, convertem-se em categorias antropológicas. Neste sentido, a responsabilidade perante o *outro* reveste a forma de uma doação ao *outro*. É a partir do *outro* que *eu* sou, ainda que já não só *eu*. Assim, para Lévinas o modo de ser de um povo não pode ser distinto do modo de ser daqueles que nele habitam.

A condição de estrangeiro é uma categoria bíblica desconhecida no pensamento filosófico ocidental, mas salvaguardada na tradição teológica cristã. O emigrante dos dramas

tratados pede justiça e solicita um corte com o sistema de opressão e egoísmo do eu. De acordo com Lévinas, o *outro*, enquanto carnalidade sensível, manifesta-se pelo ‘rostos’. Assim, o emigrante é alguém com ‘rostos’, uma réplica do ‘rostos’ de Deus.

Francisco Gomes de Amorim faz vários retratos do emigrante nos seus textos dramáticos, nomeadamente em *Ódio de Raça*, *O Cedro Vermelho* e *Aleijões Sociais*, dado que para este dramaturgo o Teatro transmite uma verdade e ao optar pelo drama e comédia está a lidar com ‘a mais difícil de todas as formas de Arte’ tal como refere Costa Carvalho.⁴¹⁸

No Brasil, o fim da condição colonial cria uma fractura entre os chamados ‘filhos da terra’ e os emigrantes portugueses. Segundo José Mattoso, os

homens idos de Portugal, ou constituíam a alta administração, que em geral se mostrava desejosa de regressar à Europa, ou formavam os corpos de funcionários públicos e de militares, que cumpriam cargos em regime itinerante, ou eram «aventureiros», que tentavam amealhar grandes fortunas, dedicando-se geralmente ao comércio.⁴¹⁹

Os brasileiros ‘filhos da terra’ são a classe dominante, os grandes senhores, muitos deles descendentes de capitães donatários, vivendo como senhores feudais, rodeados de parentes, dependentes, moradores de favor e escravos. No seio desta classe social predomina uma mentalidade nativista por se caracterizar por frequentes conflitos com emigrantes portugueses, que lideram o comércio, ideia que confirma a posição de Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira quando referem em *Ódio de Raça* e em *Cedro Vermelho* que ‘a questão da autonomia e da liberdade do sujeito brasileiro seria por essa altura ainda uma inquietação prioritária’.

Efectivamente em *O Cedro Vermelho* encontram-se duas personagens retratadas por Francisco Gomes Amorim que coincidem com os dados fornecidos por José Mattoso, nomeadamente Duarte, coronel da guarda-marinha do Pará e Francisco, guarda-marinha da Armada Portuguesa.⁴²⁰ Francisco, emigrante português, e parente de Duarte, é contratado por este para ser seu administrador, propondo-o também para casar com a sobrinha. Mas não é bem visto por todos, nomeadamente por Matilde, que se vê quase obrigada pelo tio a renunciar ao seu sonho, já que amava Cedro Vermelho, o genitor do drama.⁴²¹ Francisco é ainda o retrato de guarda da marinha que vai para o Brasil porque gosta de viajar, acabando como segundo comandante de um navio negreiro quando é contra a escravatura.

Em *Ódio de Raça*, Roberto representa um desses ‘filhos da terra’, um senhor, dono de engenho, a quem os portugueses fazem afronta. Para Roberto, estes

portugueses são como uma torrente: vão alagando tudo. O Brasil está todo cheio com os estabelecimentos dessa gente. (...) Os mesmos governos lhe dão protecção e auxílio, enquanto sobre os pobres brasileiros chovem as décimas e os tributos! Isto vai bem assim! As autoridades parece que são mais por eles do que por nós!⁴²²

Também Domingos, um escravo mulato, filho de Roberto, manifesta desagrado pela chegada de Manuel. Para Domingos é mais um português, um parente do senhor «(...) um galego mais, que nos vem roubar.»⁴²³ A tapuia Marta confessa, igualmente, que «estes marinheiros não largam a nossa terra! (...). Todos os anos ficam por aí um par de centos, e Deus sabe de que modo eles morrem!»⁴²⁴

Desta forma, os retratos de Francisco Gomes Amorim possibilitam a compreensão do modo como os emigrantes portugueses perdem a alteridade quando chegam ao Brasil. Costa Carvalho considera também que no momento em que o emigrante parte, começa a sentir-se um apólide, já que de Portugal era despachado com o ‘ferrete de mais um brasileiro e no Brasil era recebido com farpas do asco, do escárnio e do insulto’⁴²⁵, razão pela qual lhe dedica, em *Aprendiz de Selvagem*, um sub capítulo intitulado “Desprezados à partida, injuriados à chegada” aos emigrantes portugueses no Brasil⁴²⁶.

Segundo Lévinas, o discurso que se estabelece entre as personagens das várias classes sociais é um discurso de dominação, já que visa a unidade totalizante que exclui a diversidade e o confronto que deve traduzir a abertura ao *outro* e a relação ‘eu – outro’. O *outro* é único e a sua unicidade só pode ser compreendida fora dos sistemas totalitários e também numa outra linha de justiça. As tradicionais teorias de justiça que a consideram equitativa e distributiva não servem a sua concepção de homem. O plural de *eu* é *nós*, em que *eu* e o *outro*, sem ser possível somá-los, são identidades complementares.

Para este pensador, o «absolutamente Outro é *outrem*; não faz número comigo.»⁴²⁷ O *outro* é alguém que possui a sua própria integridade e que ultrapassa ‘a ideia de outro em mim’. Segundo este filósofo, para me relacionar com o *outro* saio de mim, de modo a não impor-lhe nada de mim, para que a nossa relação não seja de subordinação, mas dialógica, razão pela qual defende que «esforçar-nos-emos por mostrar que a relação do Mesmo e do Outro – ao qual parecemos impor condições tão extraordinárias – é a linguagem.»⁴²⁸

O totalitarismo existente numa classe social serve-se do ódio, destrói ou sacrifica as minorias, despreza a diferença, a diversidade, anula o outro. O totalitarismo é a via mais simples para a dominação e a sua aniquilação. Por esta razão, a ausência de pátria comum faz do outro o estrangeiro que perturba e que pode ser dominado e escravizado.

Contudo, o estrangeiro também quer dizer livre, sobre quem o *eu* nada pode, já que mesmo que disponha dele tem sempre o seu próprio lugar. A preocupação com o *outro*, com o emigrante é uma constante nos pensadores, ao longo dos tempos, e a principal razão está ligada aos abusos de que é alvo. Já a Bíblia faz referência à personagem do emigrante para designar uma pessoa de origem não israelita em relação à comunidade israelita, aplicando-se, por vezes, a uma pessoa que se tornou prosélito ou adorador pleno do Senhor ou a um colono na terra da Palestina, disposto a viver entre os israelitas, obedecendo às leis fundamentais do país, mas que não aceita plenamente a adoração a Deus.

Quando o pacto da Lei é transmitido no monte Sinai, incorpora-se nele uma legislação especial, num espírito amoroso, que estabelece o relacionamento entre o emigrante e o israelita natural. Pelo facto de o emigrante estar em desvantagem, por não ser israelita de nascença, o pacto da Lei favorece-o com consideração e protecção especiais dado conter muitos dispositivos a favor dos fracos e vulneráveis. O povo de Israel deve, assim, demonstrar para com os emigrantes espírito generoso e protector.⁴²⁹

Após a Independência do Brasil, e após o ‘brasileiro’ ter substituído o ‘mineiro’, o casamento é visto como um jogo de interesses. Embora a Literatura romântica tenha introduzido ares de modernidade no tema do amor, para que esse sentimento seja efectivo é necessário que seja escolhido pelos próprios amantes. No entanto, na prática, a escolha ainda está presa a interesses de classes, com dotes, bem ao estilo do poder patriarcal. Tanto o ‘brasileiro’ como o ‘demerarista’ tal como são retratados pelos dramaturgos, dadas as expectativas de riqueza que deles possuem as suas famílias, são propensos a casamentos de conveniência.

Camilo Castelo Branco elege o ‘brasileiro torna-viagem’ como num alvo preferencial para as suas personagens. Em *Poesia ou Dinheiro?*, são retratadas as relações familiares, os direitos do coração por oposição às convenções sociais. Segundo Luiz Francisco Rebello, o alvo atingido neste drama são «os casamentos de conveniência, em que o amor é sacrificado ao dinheiro»⁴³⁰. Camilo troça do ‘brasileiro’ e critica os casamentos de conveniência. O ‘brasileiro’ é caracterizado, na sua obra, em muitos aspectos negativos. Os seus dramas fazem retratos de comportamentos típicos, costumes e linguagem, de certos estratos da sociedade burguesa, obcecada pela posse de bens materiais.

Manoel Alves, o ‘brasileiro’ de *Poesia ou Dinheiro?*, é apelidado de ‘monstro de insipidez’, ‘selvagem de casaca’, ‘ignorante’, ‘homem de barro’. As primeiras

características, Camilo, coloca-as na boca da personagem D. Henriqueta, irmã de Carlos que, por egoísmo e oportunismo, a quer ver casada com o ‘brasileiro’ Manoel Alves para salvar a sua situação financeira. Carlos vê naquele enlace a sua tábua de salvação, já que se confessa ‘arruinado’ por ter perdido, no jogo, a sua herança e a de sua irmã. D. Henriqueta reconhece que a sociedade hostiliza Júlio, o amor da sua vida, porque é pobre, «porque o seu talento é um thesouro que não se reduz a dinheiro!»⁴³¹, criticando com estas palavras a sociedade da época.

Segundo os estudiosos de Camilo, a marca autobiográfica nas suas obras é significativa pelo que os versos que D. Henriqueta escreve para Júlio são, supostamente, para si:

Minha alma só se humilha
A’ grandeza do talento,
Minha aspiração é filha
D’elevado pensamento.

Sou idolatra do génio,
Sei cuspir no ouro vil;
Que este mundo é vil proscenio
Onde a fronte ergue o reptil.

Cá do mundo a magestade
Não fascina os olhos meus ...
Júlio, a par da Divindade,
Júlio, só, depois de Deus.

Mas do mundo a magestade
Não fascina os olhos meus ...
Júlio, a par da divindade,
Júlio, só, depois de Deus.

Ao longo do século XIX, outros escritores seguem o exemplo de Camilo não no Teatro, mas no romance como *A Morgadinha dos Canaviais* de Júlio Dinis e *O Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães. No final do século, o brasileiro é substituído pelo ‘emigrante’, uma personagem que vive um drama comum a muitos milhões de portugueses no mundo. Fialho de Almeida aborda, por diversas vezes, a questão da emigração para o Brasil. Na sua obra *O Filho*, uma mãe suicida-se quando sabe que o filho morre no regresso, e em *Lisboa Galante* descreve a ganância das famílias dos emigrantes para se apossarem das suas provisões.

Em *O Tio André Que Vem do Brasil*, Mendes Leal critica o ridículo da sociedade da época, o oportunismo de famílias que aguardam os seus familiares do Brasil, convictos que voltam obrigatoriamente ricos, retratos que podem ser lidos no texto, ‘implicados n’uma acção que parecesse natural e verosímil’. Mendes Leal considera que o seu trabalho consiste em aplicar a sátira teatral aos vícios da sua época e da sua pátria para contribuir para o seu melhoramento, considerando que utiliza o melhor que sabe e pode a linguagem e costumes da época e que, cumprido o tradicional preceito de comédia de catarse, tenta seguir «o exemplo dos primeiros mestres e dos melhores moralistas.»⁴³²

O Tio André Que Vem do Brazil faz o retrato do falso ‘brasileiro’ porque, ao contrário do que pensa a família, não regressa rico, já que volta por questões de saúde relacionados com a enfermidade da febre-amarela. A acção circula à volta de uma notícia publicada no jornal, género de notícia que era prática corrente na época, acerca da chegada de um brasileiro, o Sr. Gaudêncio Reimão, que viveu quinze anos no Brasil e de onde chegou com uma fortuna de cento e cinquenta contos. Ao fim de dezanove anos de ter ido para o Brasil, o emigrante escreve à família, informando-a do seu regresso a Portugal. Esta, que se encontra na miséria, pensa que, à semelhança de outros que chegam ‘podres de ricos’, também o tio André traria fortuna, já que tinha ido para o Brasil com essa intenção. Nesta comédia-drama, Mendes Leal, retrata a miséria, o desejo de riqueza e de grandeza, as falsas expectativas acerca de familiares que vinham do Brasil.

A comédia gira em torno dos desencontros com o correio e o carteiro entre Lisboa e Vila Nova de Famalicão e também acerca das ilusões da família acerca do regresso do tio André. António, cunhado de André, já estava endividado mas, mesmo assim, contraiu um empréstimo para o receber com uma festa pomposa a fim de o iludir acerca de uma situação económica que efectivamente não tem. Já tinha vendido alguns bens para despesas de alfaiate com o filho José, folhetinista, e em viagens e requerimentos para o Ministro, de quem tinha promessa de emprego. A família evitava falar da miséria, nomeadamente da tenda em que viviam em Vila Nova de Famalicão, antes de terem ido viver para Lisboa. Preferiam falar da capital, Lisboa, a sua nova morada e do ‘caminho da grandeza’.⁴³³

Ao chegar, o tio André, apercebe-se da farsa que envolve a sua recepção, confirmando com o sobrinho Francisco as suas desconfianças. O tio André vê em Francisco um rapaz correcto, de ‘tino e propósito’. A esperança de Francisco é, apenas, casar com Maria por quem tem um grande amor. Francisco não se preocupa com grandezas, mas com a alegria e hospitalidade verdadeiras. Por esta razão, não concorda com o endividamento que a sua família está a fazer para receber o tio.

O tio André não tinha a mesma opinião acerca do sobrinho José a quem apenas reconhecia ganância, avareza, falta de humildade e esperteza a mais. Chamava-lhe ‘criança estouvada’ e diz-lhe que, no seu tempo, ‘as crianças não badalavam tanto’. À semelhança de seu pai, José, queria ascender socialmente, esquecer o Portugal antigo e ‘fóssil’ e ir estudar para Coimbra com o dinheiro do tio.

Quando o tio André confessa a sua situação real, os mais cobiçosos acham que este é apenas um disfarce e não o levam a sério. Reflectindo sobre o empolgação de algumas pessoas da família o tio André suspira:

É uma febre também a que vim encontrar aqui... febre de ouro... febre amarela, como a outra, e talvez mais perigosa ainda! Ambas trazem o delírio; mas aquela tira só a vida; esta pode levar a honra. É um mundo novo em que venho entrar!...Que hei-de pois fazer? Vejamos...Os desenganos, não os crêem...A razão, não a escutam... Francisco é o único, entre todos, com quem me posso entender... Sim, mas esse se não me engano, tem olhos e coração noutra parte. Mocidade! mocidade!... Pois não é mau ser moço... Pensa-se no futuro, e a vida sorri...Isso já lá vai para mim...Vai, mas não é motivo para que desapareça também para os outros....⁴³⁴

José e os seus amigos são o retrato dos rapazes jovens que querem ir para o Brasil, confidenciando a sua intenção durante o jantar de recepção ao tio.⁴³⁵ O tio André tenta desfazer as ilusões dos rapazes ao descrever o que é efectivamente o Brasil a partir da experiência que trouxe. Para o tio André, no Brasil

(...) como aqui, como em toda a parte, há bom e mau. — A terra é propícia e hospitaleira; a gente é boa e generosa. As realidades nem sempre correspondem às ilusões, e as perspectivas que oferece o angariador trocam-se muitas vezes em duras provações. (...) Quantos, podendo grangear as terras que ficam por desbravar, vam lá acabar na desesperação, regando com o suor e com as lágrimas o solo estrangeiro, escurecido de saudades sem esperança! (...) ⁴³⁶.

Mendes Leal também retrata, neste drama, os casamentos de conveniência ao criar cenas que envolvem a cobiça de Timótheo, amigo da família, pela suposta riqueza do tio André. Nesta comédia o tio André dá a perceber a Timótheo que está interessado em casar com a sua jovem filha, ignorando a diferença de idades entre ambos e o amor que existe entre ela e o seu sobrinho Francisco. André acusa Timótheo de ser um «visionário que entende sempre as palavras a seu modo, e principia logo a fazer castelos no ar!»⁴³⁷, querendo casar a filha apenas por interesse, fazendo dele um negócio, ignorando o amor que ela sente por Francisco.

Esta cena é o retrato de muitas notícias da época que davam conta do oportunismo dos familiares acerca do regresso dos emigrantes. No entanto, sabe-se que uma minoria regressa afortunada, outra minoria regressa por outras razões como o caso do tio André que volta por motivos de doença e muitos nunca regressam.

Também João de Andrade Corvo retrata em *O Alliciador* o tema dos casamentos de conveniência, não com o 'brasileiro', mas com o 'demerarista'. O texto retrata o drama de Luís do Campanário e de Joaninha, uma mocinha de dezoito anos, filha de António Prudente, um agricultor trabalhador e honesto que educou a sua filha à moda da cidade.

Joaninha, apaixonada por Luiz vê-se impossibilitada de casar com ele por ser pobre e não lhe poder dar, segundo seu pai, o casamento que ela merecia. Luiz compreende a sua própria circunstância e as suas limitações e decide emigrar após ter sido aliciado por Joze Velhaco.

Luiz queixa-se dos morgados que ficam com metade dos lucros da terra aos vilões, da crise da produção na Madeira, ‘em que tudo parece amaldiçoado’, mas, apaixonado por Joaninha não desiste de casar com ela nem que tenha que partir às escondidas para Demerara. O amor que Luiz sente por Joaninha impele-o a partir, mesmo sabendo dos riscos que podem advir da viagem, afirmando que «Quem se não arriscou não perdeu nem ganhou.»⁴³⁸ Demerara é a esperança para muitos jovens, dado que muitos ficam por lá, mas outros, uma ‘meia dúzia’ volta rico.

Também Francisco Gomes Amorim retrata os casamentos de conveniência. Em *Aleijões Sociais*, Dionísio propõe um casamento de conveniência a Eugénia, a sua enteada. Para conseguir concretizar os seus intentos rouba-lhe todos os seus bens, atea fogo aos armazéns de que ela é proprietária e foge para Lisboa. De regresso ao Brasil e como forma de a recompensar propõe-lhe casamento. Tal como ele próprio afirma «Bem vêem que este casamento é de conveniência para todos (...) que eu offereço à minha enteada a riqueza, que ella julga sua.»⁴³⁹

Álvaro d’Azevedo faz retratos diferentes dos de João de Andrade Corvo. Em *A Família do Demerarista* retrata os tradicionais morgados, os colonos, os contratos de colônia da Madeira do século XIX. Fernando é o morgado deste drama que gosta de gastar muito e de não trabalhar. Encontra-se na miséria e não quer casar com Maria com quem tem um filho, para fazer um casamento de conveniência com uma brasileira mestiça, mas com uma riqueza que o poderia ajudar a resolver os seus problemas financeiros.

Fernando é o dono da palhoça onde mora Maria e sua mãe, dando-lhe ordem de despejo como vingança por Maria não lhe dar o filho de ambos para ele cuidar. Entretanto, chega de Demerara, Manuel, irmão de Maria com uma fortuna de mais de duzentos contos. Ao tomar conhecimento da situação da irmã e da mãe, conversa com Fernando, tentando dissuadi-lo de despejar a mãe, e dá um dote à irmã para o incentivar a casar com ela.

Para «Manoel (...) Maria não é pobre sendo eu rico. – A minha fortuna, como observou, sobe em dinheiro a duzentos e vinte contos de reis. – A quarta parte disto é o dote da minha irmã.»⁴⁴⁰ Fernando não resiste ao dote e, nessa condição aceita casar com Maria, por conveniência, por dinheiro, porque «O dinheiro é a cousa que na terra mais se assemelha

ao poder de Deus (...) Dinheiro, dinheiro ... Oh! é a unica ideia, que me acorda deste glacial indiferentismo!...»⁴⁴¹

Maria fica indignada quando sabe a razão pela qual Fernando muda de opinião em relação ao casamento e rejeita casar com ele, afirmando que «(...) desprezou a villã pobre, e (...) cobiça o dinheiro do villão rico. – Não, não quero tal casamento. Assim casada, eu sentir-me-hia mais infeliz do que estou. – Pela minha virtude como mãe, saberei expiar as minhas faltas como mulher.»⁴⁴² Enquanto Fernando considera que Maria está a privar o filho de herdar um nome ilustre, Maria defende que o que enobrece as pessoas são as suas acções e os nomes que criam e não os apelidos que herdam.

Para Álvaro d’Azevedo, o mérito deste drama, de um só acto, está em evocar a classe pobre da Madeira, o vilão. O enredo move-se pelo sentimento, pelo idealismo cristão e não pelas formas clássicas da Literatura pagã. O drama é um apelo à paz, uma lágrima, uma oração a Deus, dirigido às almas nobres de todas as classes sociais.⁴⁴³ O autor pretende fazer a «regeneração da classe pobre, applicado á condição do villão na Madeira, (...). Tirem-lhe isso e o dramasiinho ficará reduzido a uma concepção estéril. Bem aventurados os tristes; porque elles serão consolados.»⁴⁴⁴

Ao ‘brasileiro’, ao ‘demerarista’ ou ainda ao morgado falido, o que interessa é o dinheiro, ou seja, casarem por conveniência. As pessoas valem pelo dinheiro que possuem, pelos seus bens, pela sua utilidade. O outro é o útil, aquele que o eu precisa para o servir, para lhe dar boa qualidade de vida, podendo concluir-se que não existe uma relação ‘assimétrica’ entre as pessoas, de acordo com Lévinas.

Pode-se concluir que, se no interior de uma relação a assimetria é uma condição indispensável, já que sem ela não é possível uma relação de respeito e responsabilidade e se no plano externo a assimetria dá possibilidade a cada pessoa de ser si mesmo, sem ser absorvido pelo outro, então, por várias razões, a alteridade plena do emigrante ou estrangeiro dos dramas tratado só existe em potência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A emigração no século XIX é um fenómeno marcante a nível social, económico, político e cultural em Portugal, sendo retratada pelo teatro, já que se apresenta como um meio de libertação e de promoção da alteridade. Os dramaturgos do século XIX, conscientes do impacto que o teatro possui junto da sociedade da sua época, sobre a emigração e de todos os problemas que suscita, levam-no ao palco, considerando que é necessário mostrá-lo ao público para o elucidar e esclarecer. Abolicionistas e conservadores, por exemplo, entram frequentemente em polémica por defenderem interesses antagónicos, polémica que fez do teatro o palco da História, desempenhando, simultaneamente, uma função didáctica e propagandista, por representar melhor uma das questões que agita a sociedade portuguesa

Retratando os factos através da Literatura, nomeadamente no teatro, alguns escritores propõem fazer a História através da Ficção e outros, não pretendendo fazer descrições fiéis da realidade, já que a sua finalidade não é a verdade, mas a verosimilhança, querem dar a conhecer ao público questões que não conheceriam por outra via. Francisco Gomes Amorim, por exemplo, abstém-se de colocar ‘notas’ em *Aleijões Sociais* em função do carácter real dos factos dramatizados, considerando o texto cópia do natural, uma ‘pintura’ que em cena comove e impressiona os espectadores e em livro ‘não lhe parece que deixe de ser filosofia viva’. Para Mendes Leal, o teatro é uma forma de fazer intervenção social, dadas as cenas da vida real por ele retratadas. Já Joaquim Carvalho Júnior dedica *Os Engajadores* a um amigo, de nome Albano, pelos favores dispensados aos conterrâneos que foram enganados por promessas falsas, encontrando no ‘império do Cruzeiro negra desventura’. Verifica-se, assim, um diálogo entre História e texto dramático, ambos contribuindo para encontrar o *outro* e promover da sua alteridade.

Nos dramas tratados, História e Ficção travam diálogo, já que contestado o rigor positivista da História e sem desprezar o rigor dos factos, o historiador dificilmente se liberta da sua subjectividade. Os autores abordados no segundo capítulo perspectivam a Literatura, nomeadamente o género teatral, como contribuição para fazer a História. A História deveria, assim, procurar o seu vigor de disciplina, abrindo-se a novas questões e construir novos instrumentos de compreensão, fazendo uso de áreas como o teatro.

A pretensão dos dramaturgos não é, em geral, fazer descrições fiéis da realidade, já que as todas produções do homem são mediadas por ele próprio e a sua finalidade não é a verdade mas a verosimilhança. Seja por questões de verdade ou de verosimilhança, o Teatro é vida, encontro, conhecimento e libertação do *outro*, importante instrumento pedagógico, moral, persuasivo e dissuasor e também importante meio terapêutico. Os retratos da emigração feitos pelo teatro têm como importante objectivo unir o real à Arte, fazer a História através da Ficção e vice-versa. O teatro possui uma vertente política e pedagógica por contribuir para criar uma consciência acerca do mundo, por convidar o público a entender um problema e adoptar, em seguida, uma posição acerca do mesmo. O poder pedagógico do teatro reside também na possibilidade de afectar comportamentos, atitudes, modos de pensar, já que os acontecimentos se reportam a momentos excepcionais da actividade humana.

O teatro, enquanto actividade estética colectiva, proporciona, pela sua própria natureza, uma constante troca de sentidos e uma dimensão existencial, já que pode mudar o mundo conhecido, possibilitando, simultaneamente, uma espécie de alfabetização sentimental, justamente porque permite ao homem sentir que não está isolado no mundo, fornecendo-lhe um sentimento de segurança, dado que o que ele pensa e sente já foi sido sentido e pensado por outros da comunidade humana.

Alguns dos dramaturgos do século XIX são escritores ligados ou à política ou ao jornalismo e, em simultâneo, à Literatura como João de Andrade Corvo, João de Nobrega Soares, Álvaro d'Azevedo e Mendes Leal, podendo estabelecer-se uma ligação entre estas diferentes actividades. A vida activa destes escritores proporciona-lhes conhecimentos dos problemas reais do País, conduzindo-os até ao público através do texto dramático.

Nos jornais e revistas tanto se publicam artigos de opinião sobre notícias do dia, como cartas de correspondentes emigrados acerca do estado da emigração, como folhetins e capítulos de obras literárias. A evolução do jornalismo passa mesmo por uma remodelação que consiste em publicar folhetins, de menor interesse cultural, mas também obras de elevada qualidade literária. Revistas de imprensa do século XIX, como por exemplo a *Revista Universal Lisbonense* e *O Panorama* publicam, em simultâneo, artigos da actualidade e capítulos de obras literárias da época, podendo-se encontrar uma afinidade entre os géneros de escrita publicados.

Da leitura e análise dos textos dramáticos e dos textos dos pensadores da alteridade, pode inferir-se que, a Arte, a criação estética, está directamente relacionada com os seus autores, com a sua história de vida pessoal e profissional, convertendo-se em oportunidade fundamental para compreender o fenómeno da emigração no século XIX e a alteridade dela decorrente. Estes pensadores e as suas criações literária e filosófica permitem encontrar o sentido do que aconteceu às vítimas da emigração e ainda hoje acontece em países que se defrontam com novas vagas de emigração. Lévinas considera, assim, que abordar uma pessoa pela sua obra é ‘entrar na sua interioridade’, justamente porque as obras ‘significam o seu autor’. A cultura e a criação artística tornam possível a compreensão do existir humano. Bakhtin une a Literatura à existência concreta e prosaica porque não é letra morta, mas um instrumento vivo e desafiante a remexer a ampliar a existência. Usufruir e viver a Arte pode tornar-se num acto ético, levando o ser humano, pela sensibilização e pela linguagem, a relacionar-se com a alteridade. Já Todorov defende que uma história de um acontecimento real pode ser lida como literária, dado que a sua composição não muda.

O Teatro no século XIX encetou, em Portugal, uma nova modalidade de reflexão, para além de ter sido constituído como uma forma de denúncia da emigração clandestina. A ‘catarse’ visa a alteridade, já que as cenas e os actos são inteiramente dedicados ao *outro*. A alteridade plena é uma miragem, uma vez que o espaço em que as personagens se movimentam está envolvido em diferentes climas de dominação e poder de umas personagens sobre as outras. Os dramaturgos são percursos do pensamento sobre a alteridade, inferindo-se daí a criação de uma dramaturgia da alteridade. Os momentos de ‘catarse’ dos vários dramas coincidem com os momentos de responsabilidade e respeito para com o *outro*, sendo-lhes concedidos, pelos autores, alguns momentos de alteridade.

Os retratos dos textos dramáticos são, fundamentalmente, acerca do *outro*, independentemente da raça e da cor e do facto de tratarem a alteridade como um processo lento de conquista ou como um processo rápido de perda. O processo lento de conquista da alteridade está directamente relacionado com a abolição da escravatura e o processo rápido de perda está relacionado com o aparecimento dos escravos brancos, ou seja, dos emigrantes clandestinos, portugueses e outros europeus. Os momentos de respeito e responsabilidade são uma tentativa de promover o *outro*, de lhe conceder uma condição que lhe pertencia e que não possuía ainda, ou então, que possuía e que, entretanto, lhe fora retirada. Encontram-

se na primeira situação, os negros do Brasil e Demerara e na segunda, as vítimas do aliciamento e emigração clandestina, ou seja, os escravos brancos.

Quando se reflecte acerca da alteridade nos dramas tratados pensa-se, fundamentalmente, nos desprotegidos, no negro do Brasil e Demerara, no índio do Brasil, no emigrante clandestino, no escravo branco, mas também no ‘brasileiro’, no ‘demerarista’, no ‘aliciador à emigração clandestina’ e nos ‘grandes proprietários’. Pode, eventualmente, pensar-se que não existe alteridade, porque apenas alguns não a possuem. Contudo, se ela não existe é porque, num ambiente de dominação e de poder de uns sobre os outros, não existe alteridade plena para ninguém.

No Brasil, segundo os retratos do dramaturgo José Agostinho de Macedo, o processo de emancipação do negro, da aquisição da sua alteridade começa logo no primeiro quartel do século XIX. A base da construção da alteridade em *O Preto Sensível* passa por desfazer equívocos e preconceitos acerca das características do corpo, da sua cor, uma vez que tinha sido criada uma ideia e uma imagem do outro, do seu corpo, da sua cor e da sua cultura. Posteriormente, em meados do século, adquire novos contornos com Francisco Gomes Amorim. Mas, José Agostinho de Macedo foi, na realidade, um precursor da alteridade do negro, justamente por ter sido um dramaturgo de coragem ao encetar um diálogo até então inexistente, consequência das características ativas da sua personalidade. Catul, o negro de *O Preto Sensível* é, desde o início do drama, chamado pelo seu nome próprio sendo dada voz aos seus lamentos. Catul, lamenta a sua triste condição, a separação da ‘esposa’, do próprio ‘filho’, até que é comprado por uma portuguesa, conseguindo através desta e deste momento de ‘catarse’ resgatar a sua ‘família’, adquirir a sua liberdade e promover a sua alteridade.

Também Francisco Gomes Amorim retrata o negro, justamente porque o tema do negro merece ser discutida num país que possui escravos e em nações onde é preocupação para estadistas, filósofos e poetas. É um facto que, o negro de *Ódio de Raça* apenas no final do drama foi chamado pelo seu nome próprio, José, o seu nome de baptismo, tendo sido necessário cometer um acto heróico, salvar a vida da sua senhora e também estar à beira da morte para lhe ser concedida a sua liberdade e promover a sua alteridade. Contudo, este momento é o culminar de um processo que se começa a desenvolver no início do drama, já que Francisco Gomes Amorim o caracteriza, desde o início, como um bom carácter, como possuindo alma de branco. Este dramaturgo considera como condição fundamental para

concessão de liberdade e conseqüente promoção da alteridade do oprimido o carácter do indivíduo, do negro, do mestiço, do índio, mais do que a cor da sua pele. Domingos, retrato do mestiço, filho de um senhor e de uma escrava, é caracterizado como um mau carácter sendo-lhe dificultada a liberdade e a promoção da alteridade.

João de Nobrega Soares retrata dois modelos de negro em Demerara. Um deles é visto como sendo uma máquina de trabalhos penosos, roubada às suas florestas para servir de instrumento dos vícios do europeu, nomeadamente do português Luis Mendes, sendo seu capanga. Neste mesmo texto, o autor, deixa ainda ver um outro género de negro, o que foi abolido e adquire, entretanto, uma forma de liberdade violenta, tentando através desta promover a sua alteridade, atitude que dificulta a concretização dos seus objectivos. Este negro é um revoltado contra a raça branca, a quem pertenceu enquanto escravo, e contra a sua própria raça, contra aqueles que continuam fiéis aos seus antigos senhores ou de qualquer outra forma ainda lhes estão ligados.

Dado que nos retratos dos dramaturgos não há alteridade plena, escreve-se acerca do negro, do mestiço, do índio, do escravo branco, do *outro*, como um ser diferente do *eu* porque apela a uma relação de responsabilidade, respeito, diálogo. Considera-se que escrever textos, nomeadamente textos dramáticos sobre um assunto novo como este, é uma forma de reflectir sobre ele e tentar alterar a tradicional ordem das coisas. Escrever acerca dos problemas é já uma tentativa de os resolver. Os dramaturgos sentem que as questões dos seus textos são um problema social para resolver. A linguagem, a palavra e o discurso tornam-se, assim, numa via de acesso e de reflexão sobre a alteridade. Os dramaturgos necessitam das suas personagens para fazer intervenção social, para dialogarem com a sociedade, para dizerem através do teatro o que ainda ninguém tinha dito. Como refere Bakhtin, onde não há diálogo não há nada.

O processo de abolição da escravatura negra, ao longo do século XIX, alterou a conjuntura económica e social tanto no Brasil como em Demerara, assistindo-se a mudanças na cor dos escravos, ou seja, enquanto os negros são abolidos, muitos brancos são tornados escravos. No Brasil, os colonos dão lugar ao emigrante, ao emigrante clandestino e ao escravo branco. À semelhança do que se passou com a conquista da América pelos espanhóis, revestida de grande ambigüidade segundo Todorov, já que a alteridade revelada foi simultaneamente recusada, também a emigração clandestina no século XIX, tal como é escrita pelos dramaturgos, passa pela mesma situação.

Em Demerara, a abolição da escravatura dá lugar a uma onda de emigração madeirense, inicialmente bem sucedida e posteriormente precipitada e desastrosa. Muitos dos emigrantes que partiram sob contrato, tanto para Demerara como para o Brasil, caem em vários embustes dos intermediários ou porque não sabem ler ou porque são forçados a assinar novos contratos, sob a forma de ameaça, em mar alto, sendo assim transformados em escravos, já que nos contratos vigora uma cláusula que torna o emigrante dependente do seu empregador. Deste modo, os emigrantes sentem, desesperadamente, a perda da alteridade que possuíam.

Muitos dos que partem possuem uma situação económica e social difícil, dadas as condições de vida na sua terra, mas possuem liberdade. A partir do momento que começam a ser seduzidos por peritos na matéria, pelos aliciadores, engajadores, improvisadores ou encantadores, logo começam os seus problemas. Mal entram nos barcos, os emigrantes, começam a sentir a perda da liberdade e da alteridade. Francisco Gomes Amorim, João de Nobrega Soares e João de Andrade Corvo fazem retratos desses desprotegidos, vítimas do encantamento interesseiro dos aliciadores.

Nos dramas tratados, o exercício da actividade retórica está ligada aos dissuasores da emigração clandestina e também aos aliciadores, dado que, à maneira sofisticada, manipulam as pessoas através de várias estratégias com o objectivo, não de promoverem o bem aos aliciados, mas de tirarem proveito pessoal dessa aliciação. Tal como constata Todorov, os aliciadores não têm consciência que a sua actividade era manipuladora. Mathias, Dionisio, Luis Mendes, José Velhaco, alguns dos aliciadores dos dramas, dizem praticar o bem com a sua actividade.

Os dramaturgos projectam nas personagens dos padres e de personagens como o tio André ou do inglês de *Os Engajadores*, os promotores da alteridade, os repositores da ordem necessária para restabelecer um equilíbrio social. Mas os aliciadores são homens sem escrúpulos, encantadores falaciosos, os principais responsáveis pela ameaça ou mesmo anulação da liberdade e alteridade do outro. A sua acção desenvolve-se a par dos intermediários dos grandes proprietários, na sequência da restrição do tráfico negreiro e da abolição da escravatura e, sobretudo, motivados pelo desejo egoísta e irresponsável de enriquecer rapidamente. Destas personagens aparecem retratos nos jornais, no Teatro e na Literatura, em geral, dado o impacto e a responsabilidade que têm na emigração

clandestina. Na vida real, na Madeira, são levantados autos de investigação à sua actuação, julgados e presos.

Dada a facilidade com que escapam às entidades na vida real e dadas as dificuldades de se fazer cumprir a lei são retratados nos textos dramáticos como astutos, ágeis, manhosos, manipuladores, subornadores das entidades oficiais. Os dramaturgos dão diferentes fins e castigos aos aliciadores. Uns ficam impunes, porque possuem elevado poder económico e social que os protege das autoridades, escapando assim, às malhas da lei. Outros, menos poderosos, são presos ou então recebem uma lição de vida.

O retrato mais fiel dos aliciadores é feito por Francisco Gomes Amorim em *Aleijões Sociais*. Este dramaturgo procede, através deste texto, à denúncia dos aliciadores, retratando os mais variados pormenores da sua actuação. Neste drama, os aliciadores percorrem as zonas rurais da zona norte do continente português, colam cartazes nas árvores á beira dos caminhos e, à saída da missa, procedem à manipulação e aliciamento dos rapazes jovens, robustos, possuidores de força braçal. Quando os jovens se mostram renitentes e resistentes ao encantamento, Amorim, não esquece que a principal razão se deve ao facto de alguns jovens saberem ler. Contudo, nem estes escapam aos embustes e aos maus-tratos do capitão do navio, um dos aliciadores do drama, razão pela qual é acusado de verdugo à chegada ao Brasil. Tal como consta das notícias dos periódicos, também aqui os emigrantes são separados em lotes para os mais variados trabalhos, sendo encaminhados à pressa para os seus destinos para não testemunharem, perante as autoridades, os acontecimentos da viagem. Famosos actores da época, como Tasso, Theodorico e Delphina, fazem vibrar as plateias devido ao envolvimento que têm com as personagens.

Os ‘brasileiros’ e os ‘demeraristas’ distinguem-se pelo seu carácter. Uns podem contribuir para a promoção da alteridade do *outro*, outros para a sua ameaça. Os dramaturgos fazem diferentes retratos destas personagens. Enquanto uns os retratam enriquecidos de forma honesta, outros retratam-nos enriquecidos à custa de abusos de vária ordem aos seus semelhantes. Francisco Gomes Amorim e Camilo Castelo Branco retratam o ‘brasileiro’ de uma forma negativa. Porém, Mendes Leal deixa ver uma visão mais positiva, já que escreve acerca do brasileiro Gaudêncio, omitindo a forma como enriqueceu e o tio André regressa por motivos de doença. Também o ‘demerarista’ é retratado de forma semelhante ao brasileiro, pelos dramaturgos. Álvaro d’Azevedo retrata o ‘demerarista’ como uma pessoa enriquecida à custa do seu trabalho, regressado com vontade de ajudar a família

e a sua terra. Mas João de Nobrega Soares retrata o ‘demerarista’ Luis Mendes como um explorador dos seus compatriotas.

Ao longo deste trabalho tivemos sempre sobre a mesa livros sobre teatro, emigração e alteridade. Ao abri-los, promovemos um debate para a compreensão do *outro* através do Teatro, conscientes que procedemos apenas à formulação de um problema que deve ser estudado no âmbito de um diálogo contínuo entre disciplinas como a Filosofia, a História e a Literatura. Assim, este trabalho é apenas o levantar do pano para estudos posteriores, já que a Filosofia se apresenta como disciplina cultural, fundamental, para dialogar com outras disciplinas de modo a estudar o fenómeno da interculturalidade. A diversidade cultural apela a uma formulação filosófica e metodológica capaz de promover um diálogo entre os vários ramos do saber e formular esquemas de compreensão da alteridade cada vez mais alargados. O *outro* é alguém que está dentro dos vários contextos culturais, pelo que reconhecer e estudar a diversidade cultural é contribuir para o estudo da interculturalidade.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA:

AMORIM, Francisco Gomes de, *Aleijões Sociais*, Lisboa, Typ. Universal, 1870.

AMORIM, Francisco Gomes de, *Ódio de Raça – O Cedro Vermelho*, Edição de Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira, Braga, Angelus Novus, 2000.

AZEVEDO, Álvaro d', *A Família Do Demerarista*, Funchal, Typ. do Funchalense, 1859.

BRANCO, Camilo Castelo, *Poesia ou Dinheiro?*, 3ª Ed. Lisboa, Livraria Editora, 1908.

CORVO, João de Andrade, *O Alliciador*, Lisboa, Typ. Universal, 1859.

JUNIOR, José da Silva Mendes Leal, *O Tio André Que Vem do Brasil*, Lisboa, Livraria de Viúva Marques & Filha, 1857.

JUNIOR, José Joaquim Carvalho, *Os Engajadores*, Porto, Typ. António José da Silva, 1877.

MACEDO, José Agostinho de, *O Preto Sensível*, Lisboa, Typ. Maignense, 1836.

SOARES, João de Nobrega, *A Virtude Premiada*, Funchal, Typ. da Imprensa, 1863.

MANUSCRITOS:

ARM, Administração do Concelho do Funchal, L. 304, 311, 315

ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 304, f.108 vº.

ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 311, f.40.

ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 315, f.154.

ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 315, f.183.

ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 315, f.58, vº.

ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 315, f.95-95 vº., 96-96 vº.

ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º315, f. 43, vº.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS:

“Annaes do Município da Antiga Vila de Machico”, publicado em *A Flor do Oceano*, (1865-1866), Continuação do N.º 272.

A América, Periódico Mensal, Lisboa, s/e, 1868 – 1869.

A Imprensa, Funchal, Typ. Da Imprensa.

A Lâmpada, Funchal, Typ. Da Lâmpada, 1872-1874.

Atlântico, Revista de Temas Culturais, Funchal, Editor António E.F. Loja, 1987 – 1988.

Boletim Oficial do Districto Administrativo do Funchal, de 1 de Março de 1862 a 19 de Dezembro de 1863, 1º Vol, Imprensa Nacional.

Correio da Madeira, Funchal, Typ. de A. I. Da Cunha, 1849.

Diário de Notícias, Funchal, Typ. do Diário de Notícias, 1876 – 1877.

Diário do Governo, Lisboa, Imprensa Nacional, 1873.

Gazeta da Madeira, Funchal, Typ. da Gazeta da Madeira, 1866 – 1868.

O Panorama: Jornal Literário e Instructivo da Sociedade de Propaganda de Conhecimentos Úteis, Lisboa, Typ. da Sociedade de Propaganda, 1837 - 1841.

O Progressista, Funchal, Typ. de Progressista, 1851-1854.

Revista universal Lisbonense, Lisboa, Imprensa Nacional, 1849 – 1853.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ALMEIDA, Teresa, “Géneros Literários”, in *Dicionário do Romantismo Português*, Helena Carvalhão Buescu, (Coord.), AAVV, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

ALVES, Jorge Fernandes, “Atalhos Batidos, A emigração Nortenha para o Brasil”, ed. electrónica, <http://triplov.com/atalaia/alves.html>.

AMORIM, Francisco Gomes, *Garrett: memórias biographicas*, Lisboa, Imprensa Nacional, ed. electrónica, <http://purl.pt/6841>.

ANTUNES, M. Luísa, *O Romance Histórico e José de Alencar* (Tese de Doutoramento), Madeira, U.M.A., 2004.

- ARAÚJO**, Alexandre Herculano de Carvalho, *Opúsculos II*, Porto, Editorial Presença, 1983.
- ARENDT**, Hannah, *Verdade Política*, trad. de Manuel Alberto, Lisboa, Relógio D'Água Editores, (1968) 1995.
- ARISTÓTELES**, 7ª Ed., *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, I.N.C.M., 2003.
- ARISTÓTELES**, *Retórica*, 3ª Ed., Coordenação de António Pedro Mesquita, Vol. VIII, Tomo I, Biblioteca de Autores Clássicos, Lisboa, I.N.C.M. 2006.
- BAKHTIN**, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*, trad. a partir do francês por Ermantina Galvão Gomes Pereira, 1ª Ed. Brasileira, SP-Brasil, Livraria Martins Fontes Editora, 1992.
- BARATA**, José Oliveira, *Didáctica do Teatro*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.
- BASTOS**, António de Sousa, *A Carteira do Artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898.
- BASTOS**, Sousa, *Dicionário do Teatro Português*, Edição Fac-similada, Coimbra, Minerva, 1994.
- BECKERT**, Cristina, (Coord.), *Lévinas entre nós*, Braga, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006.
- BOAL**, Augusto, 2ª Ed., *Teatro Do Oprimido*, Brasil, Editora Civilização Brasileira, 1980.
- BRAIT**, Beth, (Org.), *Bakhtin, Dialogismo e Construção de Sentido*, SP-Brasil, Editora da Unicamp, 1997.
- BRANDÃO**, Junito, *Teatro Grego – Origem e evolução*, São Paulo – Brasil, Ars Poética, 1992.
- BRITO**, José Henrique Silveira de, “Emmanuel Lévinas”, in Logos, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, AAVV, Lisboa, Editorial Verbo, 1989.
- CALMON**, Pedro, *História Social do Brasil, Espírito da Sociedade Imperial*, S. Paulo, Livraria Martins Fontes, 2002.
- CARDOSO**, Agostinho, *O fenómeno económico-social da emigração madeirense*, Coimbra, Coimbra Editora Lda., 1968.
- CARITA**, Rui, IV. A Sociedade madeirense no século XIX. (No prelo)
- CARVALHO**, Costa, *Aprendiz de Selvagem, O Brasil na Vida e Obra de Francisco Gomes Amorim*, Porto, Campo das Letras, 2000.

CASCÃO, Rui, “Vida e Sociabilidade”, in *História de Portugal*, José Mattoso, (Dir.), Lisboa, Editorial Estampa, 1993-1994.

CASTELEIRO, João Malaca (Coord.), *Dicionário da Língua Portuguesa da Academia de Ciências de Lisboa*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001.

CLARK, Katerina, **HOLQUIST**, Michael, *Mikhail Bakhtin*, trad. de J. Guinsburg, SP-Brasil, Editora Perspectiva, (1984), 1998.

Comemoração da lei de 13 de Maio de 1888 que aboliu a escravidão no Brasil. A festa das crianças, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1888, p.17.

COSTA, Alcindo, *et al*, *Bíblia Sagrada*, 13ª Ed. Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 1986.

CRISTOVÃO, Fernando, *Cruzeiro do Sul, a Norte. Estudos Luso-Brasileiros*, Vila da Maia, I.N.C.M., 1983.

CRISTOVÃO, Fernando, *Método*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

CRUZ, Duarte Ivo, *História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001.

CRUZ, Duarte Ivo, *História do Teatro Português, o Ciclo do Romantismo*, Lisboa, Guimarães Editores, 1988.

CRUZ, Duarte Ivo, *Introdução à História do Teatro Português*, Lisboa, Guimarães & C.ª, Editores, 1983.

CRUZ, Duarte Ivo, *O essencial sobre O Teatro Luso-Brasileiro*, Lisboa, I.N.C.M., 2004.

Decreto de 31 de Dezembro de 1887, do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, Inquérito sobre a Situação Económica da Ilha e Medidas convenientes para a Melhorar, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1888.

FERRAZ, Maria de Lurdes A. Ferraz, “Crítica e História Literária”, in *Dicionário de Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu, (Coord.), AAVV, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

FOUILLOUX, Danielle, *et. al*, *Dicionário da Bíblia*, Lisboa, Correio da Manhã, (1990) 1996.

FRADA, João José Cúcio, *Guia Prático para elaboração e apresentação de trabalhos científicos*, 5ª ed., Lisboa, Edições Cosmos, 1995.

FRYE, Northop, *O CÓDIGO DOS CÓDIGOS, A Bíblia e a Literatura*, trad. e notas de Flávio Aguiar, 1ª Ed., SP- Brasil, Boitempo, 2004.

GAARDER, Jostein, *O Mundo de Sofia*, 5ª Ed., trad. de Catarina Belo, Lisboa, Editorial Presença, 1995.

LALANDE, André, *Vocabulário da Filosofia*, trad. de Fátima Sá Carneiro *et al.*, I Vol, Porto, Ed. Rés, s/d p.59.

LARANJO, José Frederico Laranjo, *Theoria Geral da Emigração, Dissertação Inaugural Para o Acto de Conclusões Magnas Na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra*, Coimbra, Imprensa Literária, 1877.

LÉVINAS, Emanuel, *Da Evasão*, Introdução e notas de Jacques Roland, trad. de André Veríssimo, V. N. Gaia, Estratégias Criativas, (1982) 2001.

LÉVINAS, Emanuel, *De Deus Que Vem à Ideia*, trad. de Marcelo Fabri *et al.*, Petrópolis, Editora Vozes, 2002.

LÉVINAS, Emanuel, *Ética E Infinito*, trad. de João da Gama, Lisboa, Edições 70, 1982.

LÉVINAS, Emanuel, *O Humanismo do Outro Homem*, trad. de Pergentino S. Pivatto (Coord.), Petrópolis - Brasil, Editora Vozes, (1972), 1993.

LÉVINAS, Emanuel, *Totalidade e Infinito*, trad. de José Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70, 1980.

LÉVINAS, Emanuel, *Transcendência e Inteligibilidade*, trad. de José Freire Colaço, Lisboa, Edições 70, 1984.

SUMARES, Manuel, “Alteridade”, in *Enciclopédia Logos*, AAVV, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 1989, p. 185.

MATEUS, J.A. Osório, *Escrita de Teatro*, Amadora, Livraria Bertrand, 1997.

MATOS, A. Campos (Org. e Coord.), 2ª Ed., *Dicionário de Eça de Queiroz*, AAVV, Lisboa, Editorial Caminho, 1998 – 2000.

MATTOSO, José (Dir.) *História De Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

MELLO, Adelino António Das Neves, *Guyana Britannica – Demerara*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1896.

MELO, Luis Francisco de Sousa, **CARITA**, Rui, *100 Anos Do Teatro Municipal Baltazar Dias, 1888-1988*, Funchal, Execução gráfica Eco do Funchal, 1998.

MENESES, Mary Noel, “A Sociedade Portuguesa de Beneficência na Guiana Britânica (1872-1888)”, in *Revista Atlântico*, 1988.

MENESES, Mary Noel, (1986), “The Winged Impulse: The Madeiran Portuguese in Guyana” in *Actas do colóquio internacional de História da Madeira*, II Vol.

MONTEIRO, Ofélia Paiva Monteiro, “João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett”, in *Dicionário de Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (Coord.), AAVV, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

NENO, Pinho, *Morrer no Brasil*, Lisboa, Veja, 1982.

NOBREGA, Luciana da Amorim, “Considerações sobre Identidade: do singular ao plural”, ed. electrónica, www.editora.ufrj.br/

NUNES, Etelvina, *O Outro e o Rosto, Problemas da Alteridade em Emmanuel Levinas*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da UCP, 1993.

PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, trad. sob direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, SP-Brasil, Editora Perspectiva, 2001.

PEIXOTO, Fernando, *História do Teatro Europeu*, 1ª Ed., Lisboa, Edições Sílaba, 2006.

PERDIGÃO, Jacinto António, *Relatório apresentado à Junta Geral do Distrito do Funchal*, Funchal, Imprensa Nacional, 1863.

PEREIRA, Alexandre, POUPA, Carlos, *Como Escrever Uma Tese usando o Word*, 3ª Ed., Lisboa, Edições Sílaba, 2004.

PEREIRA, Bernardette Capelo, “Alexandre Herculano”, in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu, (Coord.), AAVV, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

PERELMAN, Chaim, *O Império Retórico, Retórica e Argumentação*, trad. de Fernando Trindade e Rui Alexandre Grácio, Porto, Edições Asa, 1993.

PERELMAN, Chaim, *Tratado Da Argumentação, A Nova Retórica*, trad. de Maria Ermantina Galvão, Editora Martins Fontes, 2002.

LARANJEIRA, Pires “Negrismo”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, AAVV, Lisboa, Editorial Verbo, 1995.

PLATÃO, *A República*, trad. e notas de Maria Helena Rocha Pereira, Porto, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

QUEIROZ, Eça, *A Emigração como Força Civilizadora*, 2ª Ed., Prefácio e fixação de texto de Raul Rêgo e Nota Introdutória de Isabel Pires de Lima, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2001.

REBELLO, Luis Francisco, *100 ANOS DE TEATRO PORTUGUÊS, (1880-1980)*, 1ª Ed., Porto Brasília Editora, 1984.

REBELLO, Luís Francisco, *O Teatro de Camilo*, 1ª Ed., Lisboa, Ministério da Educação, 1991.

REBELLO, Luiz Francisco, “Drama Histórico”, in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu, (Coord.) AAVV, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

REBELLO, Luiz Francisco, “Melodrama”, in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu, (Coord.), AAVV, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

REBELLO, Luiz Francisco, “Drama de Actualidade”, in *Dicionário do Romantismo Português*, Helena Carvalhão Buescu, (Coord.), AAVV, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

REBELLO, Luiz Francisco, *O Teatro Romântico (1838 – 1869)*, 1ª Ed., Lisboa, Ministério da Educação e Ciência, 1980.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, 7ª Ed., Coimbra, Livraria Almedina, 2002.

RIBEIRO, Darcy, *O povo brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*, 2ª Ed., S. Paulo, Companhia das Letras, 1997.

RIBEIRO, João Adriano, *Ilha da Madeira, Roteiro Histórico-Marítimo*, Funchal, Editorial Calcamar, s/d.

RODRIGUES, Ernesto, “Garrett”, in *Dicionário do Romantismo Português*, Helena Carvalhão Buescu, (Coord.), AAVV, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

SERRÃO, Joel (Coord.), *Dicionário de História de Portugal*, AAVV, Porto, Livraria Figueirinhas, 2002.

SERRÃO, Joel, *A Emigração Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.

SHAW, Harry, *Dicionário de Termos Literários*, 2ª Ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1982.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, 3ª Ed., *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1973.

SOARES, João Nóbrega, *Scenas e Phantasias, Um Anno Na América*, Funchal, Typ. Da «Gazeta Da Madeira», 1868.

SOARES, João Nobrega, *Uma Viagem ao Rabaçal*, Funchal, Editorial Calcamar, 1998.

SOREL, Reynal, *As Cosmogonias Gregas*, trad. de Paula Guerreira, Sintra – Mem Martins, Publicações Europa-América, (1994) 1996.

SOUSA, António Teixeira de, *A Emigração Madeirense, 1º Congresso das Comunidades Portuguesas*, apresentada na Casa da Madeira, Lisboa, 1965.

TODOROV, Tzvetan, *A Conquista da América, A questão do outro*, 3ª Ed., trad. de Beatriz Perrone-Moisés, SP-Brasil, Livraria Martins Fontes Editora, (1982) 2003.

TODOROV, Tzvetan, *As Morais da História*, trad. de Helena Ramos, Mira-Sintra - Mem Martins, Publicações Europa-América, 1991.

TODOROV, Tzvetan, *Nós e os Outros, A reflexão francesa sobre a diversidade humana*, vol. 1, Tradução de Sérgio Goes de Paula, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, (1989) 1993.

TODOROV, Tzvetan, *Os Géneros do Discurso*, trad. de Ana Mafalda Leite, Lisboa, Edições 70, 1978.

VALENTE, Luiz Fernando, *Ficção e História: Convergências e contrastes*, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras – UFRJ, 2002.

VAQUINHAS, Irene Maria, **CASCÃO**, Rui, in *História de Portugal*, José Mattoso, (Dir.) Vol. V, AAVV, Lisboa, Editorial Estampa.

VERRÍSSIMO, André, *A Intriga Ética*, Guimarães, Editora Cidade Berço, 2001.

WESTON, Anthony, *A Arte De Argumentar*, trad. e apêndice de Desidério Murcho, 1ª Ed., Lisboa, Gradiva, 1996.

ANEXOS

ANEXO 1 – MOSAICO HUMANO - GEORGETOWN

| | CABOCLO ⁴⁴⁵ | INDIANOS (COOLIES ⁴⁴⁶) ⁴⁴⁷ | ÍNDIO ABORIGENE ⁴⁴⁸ | CHINA ⁴⁴⁹ | AFRICANO, NEGRO |
|--|--|--|---|---|--|
| C A R A C T E R Í S T I C A S G E R A I S | <p>Contente, ignorante, vida selvática.</p> <p>Estatura regular, aparência robusta, cor bronzeada, cabelo corredo e longo. Não tem barba.</p> <p>Nas longas viagens, alimenta-se de peixe ou de aves</p> | <p>Os homens são muito ciumentos (causa da maioria dos crimes). A infidelidade da mulher é punida com pena de morte. Influenciados pela metempsicose caminham serenamente para a forca. Em Georgetown não privilegiam tanto as castas sociais como na Índia.</p> <p>Fisionomia simpática e inteligente: estatura mediana, magros, bem proporcionados. Submissos e de bons costumes. Muito sóbrios. Avarentos e vingativos.</p> <p>Tristes e de aspecto insociável. De elevada dignidade. Linguagem cuidada. Hábidosos. Consideram-se homens de raça superior. As mulheres são elegantes.</p> <p>Alimentação insignificante: arroz com pimenta e peixe seco são o suficiente. Bebem muita água.</p> | <p>Vivem em grupos como o ‘ouarus’, ‘araucas’ e ‘vapísios’. Distinguem-se pela linguagem, pela altura, ‘construção’, cor, manufacturas que executam, usos e costumes. Há entre eles vários dialectos como o ‘atorai’ e o ‘amaripa’.</p> <p>As tribos subdividiam-se em famílias.</p> <p>Vida social sem egoísmo e desdém. Cor semelhante ao cobre, à ‘folha avermelhada do ‘cinnamomo’, mas diferentes consoante os lugares que habitam.</p> <p>Possuem cabelo negro, liso e corredo. A sus fisionomia é muito diferente da do europeu.</p> <p>Vivem em cabanas espalhadas pelas florestas.</p> <p>Adquirir alimentos é o principal objectivo da sua vida. A caça é um dos alimentos fundamentais. As mulheres cultivam legumes, hortaliças e frutos. Também consomem variadíssimas espécies de peixe. Para a caça de peixe ou carne utilizam variadas setas e variados venenos que fabricam especificamente para cada espécie. Obtêm lume com duas hastes de madeira, uma com uma mossã e com outra pontiaguda fazendo girar esta naquela.</p> | <p>Independentes. Não fazem distúrbios por motivos insignificantes. Gostam do jogo e do ópio.</p> <p><i>Ordeiros</i> mas também <i>vingativos</i> quando se sentem lesados, razão pela qual desertam com facilidade quando algo acontece. Não são avarentos e não possuem elevadas ambições económicas.</p> <p>Deixam muito dinheiro na colónia, dado que não possuem o mesmo espírito avarento que os <i>coolies</i>, favorecendo o comércio.</p> <p>Através de um missionário alemão foram-lhes concedidas terras tornando-se bons agricultores e artistas.</p> | <p>Depois de abolida a escravatura em 1834, muitos, tornaram-se inaptos para muitos serviços. Trabalham pouco e mal e são desobedientes. Julgam-se com direito a olhar com desprezo os outros, nomeadamente o indiano (tal como em <i>A Virtude Premiada</i>).</p> <p>Constituem a maior parte da população.</p> <p>Outros fazem notáveis progressos. Aprendem a ler e a escrever e também adquirem maneiras e qualidades. Constituem associações de beneficência, escolas e capelas e também passam a apreciar as belas artes. Contudo, é raro fazerem fortuna.</p> |
| V E S T U Á R I O | <p>Quase nu. Traja apenas uma tanga.</p> | <p>Homens: vestuário miserável e sórdido: semi-nu, camisa e um pano usado como tanga. Mulheres: asseio e luxo no vestuário. Usam saias de cores vistosas: vermelho, amarelo ou azul muito vivo e corpetes bordados. Braços nus onde usam os mais variados adornos, nos pés e artelhos. Usam o <i>porveivéu</i>, de modo a mostrar as feições e os cabelos. As tatuagens podem não ser enfeites mas símbolos religiosos.</p> | <p>As crianças, apenas um pouco antes da puberdade vestem uma tanga ou avental feito de palha ou fibra de árvores. Calçam sandálias feitas de folha de palmeira. Colocam muitos adornos no corpo.</p> <p>Os adultos envolvem-se em manta de chita vermelha</p> | <p>Trajes excêntricos</p> | <p>As mulheres vestem-se com gosto e elegância tendo-se adaptado bem ao espartilho.</p> |

| | | | | | |
|--|---|--|---|---|--|
| <p>A P T I D Õ E S</p> | | <p>Possuem uma diversidade de aptidões, Desempenham os seus serviços com a inteligência e docilidade que compõem o seu carácter</p> | <p>Têm uma vida laboriosa. Percorrem grandes distâncias e remam dias inteiros com pequenos intervalos de repouso. Como fisicamente são fracos são pouco resistentes à fadiga e têm um período curto de vida – 45 anos em média.</p> | <p>Facilidades nos trabalhos como por exemplo a aptidão para lidar com os mecanismos das plantações de açúcar e trabalhos agrícolas. Dedicaram-se também ao comércio a retalho.</p> | |
| <p>C O S T U M E S</p> | <p>Vida selvática, ignorantes, mas alegres.</p> | <p>Os indianos não conservam em Demerara muitos dos seus costumes. Conservam o hábito de arranjam noivo para as filhas ainda em crianças e de as casar quando chegam à puberdade. As festas religiosas perderam também muita originalidade pelo facto de o governo da colónia ter proibido o culto voluntário do martírio.</p> | <p>Vivem em famílias, sendo proibidos os casamentos entre pessoas de grupos diferentes, a não ser que a mulher seja capturada em guerra ficando a pertencer ao captor. No seio das tribos, os casamentos realizam-se sob contrato entre os pais dos nubentes. As crianças apresentam barrigas volumosas pelo hábito de beber em excesso 'piauri'. Ainda possuem o hábito de deformar o corpo mas sem os excessos de antigamente. As suas culturas são de extrema rudeza</p> <p>Vivem de forma solitária e sossegada e são também possuidores de notável moralidade.</p> | <p>Têm o costume de comercializam produtos chineses de qualidade duvidosa mas feitos com grande perícia. Bons agricultores e artistas. Fazem bordados com canutilho ou fio a imitar o ouro.</p> | |

ANEXO 2 – DRAMATURGOS, DRAMAS, ÉPOCA, TEMAS COMUNS.

| TEMAS COMUNS | ESCRAVATURA | CONFLITOS RACIAIS E LINGÜÍSTICOS | ESCRAVATURA BRANCA | ALICIADORES / ENGAJADORES | EMIGRANTE, 'BRASILEIRO' 'DEMÉRARISTA' CASAMENTOS DE CONVENIÊNCIA |
|---|---------------------------|----------------------------------|---------------------------|--------------------------------------|--|
| DRAMAS ÉPOCA RETRATADA DRAMATURGOS | | | | | |
| <i>O Preto Sensível</i> (1836) José Agostinho de Macedo (1761-1831) | <i>Preto Sensível</i> | <i>Ódio de Raça</i> | <i>Aleijões Sociais</i> | <i>Aliciador</i> | <i>Ódio de Raça</i> |
| <i>O Tio André que Vem do Brasil</i> (1852) Mendes Leal (1820-1886) | <i>Ódio de Raça</i> | <i>O Cedro Vermelho</i> | <i>A Virtude Premiada</i> | <i>Os Engajadores</i> | <i>Poesia ou Dinheiro?</i> |
| <i>Ódio de Raça</i> (1846) Francisco Gomes Amorim (1827-1891) | <i>O Cedro Vermelho</i> | <i>A Virtude Premiada</i> | <i>O Aliciador</i> | <i>Aleijões Sociais</i> | <i>O Cedro Vermelho</i> |
| <i>O Cedro Vermelho</i> (1837) Francisco Gomes Amorim | <i>A Virtude Premiada</i> | <i>Os Engajadores</i> | | <i>A Virtude Premiada</i> | <i>Aleijões Sociais</i> |
| <i>Aleijões Sociais</i> (1852) Francisco Gomes Amorim | | | | <i>O Tio André Que Vem do Brasil</i> | <i>A Virtude Premiada</i> |
| <i>O Aliciador</i> (185...) João de Andrade Corvo (1824-1890) | | | | | <i>A Família do Demerarista</i> |
| <i>Poesia ou Dinheiro?</i> (1854) Camilo Castelo Branco (1825-1890) | | | | | <i>O Aliciador</i> |
| <i>A Família do Demerarista</i> (1859) Álvaro d'Azevedo (1824-1898) | | | | | <i>O Tio André Que Vem Do Brasil</i> |
| <i>Os Engajadores</i> (1849 e 1857) José Joaquim Carvalho Júnior (?) | | | | | |

ANEXO 3 – ALICIADORES MADEIRENSES DO SÉCULO XIX

| ALICIADORES | RESIDÊNCIA | ACTUAÇÃO | ANO | BIBLIOGRAFIA |
|--|-------------------------------------|---|------|--|
| Manuel José Cardoso | Porto da Cruz | Aliciador infame: fazia especulação traiçoeira | 1840 | “Annaes da Antiga Vila de Machico”, A Flor do Oceano, N.º 247 a 286, 1865-1866do Município |
| José da Silva (arraís do barco Laja) | Machico | Colocava-se em diferentes lugares estratégicos na ilha, de onde dava início ao tráfico clandestino | 1849 | “Annaes da Antiga Vila de Machico”, A Flor do Oceano, N.º 247 a 286, 1865-1866do Município |
| Germano de Freitas | Machico | Colaborador de José da Silva | 1849 | “Annaes da Antiga Vila de Machico”, A Flor do Oceano, N.º 247 a 286, 1865-1866do Município |
| Cristóvão de Oliveira | Machico | Colaborador de José da Silva | 1849 | “Annaes da Antiga Vila de Machico”, A Flor do Oceano, N.º 247 a 286, 1865-1866do Município |
| João Vicente Romão | Machico | Colaborador de José da Silva | 1849 | “Annaes da Antiga Vila de Machico”, A Flor do Oceano, N.º 247 a 286, 1865-1866do Município |
| António Morais | Machico | Colaborador de José da Silva | 1849 | “Annaes da Antiga Vila de Machico”, A Flor do Oceano, N.º 247 a 286, 1865-1866do Município |
| António Rodrigues: “O Poeta” | Funchal | À semelhança de José da Silva, colocava-se em diferentes lugares estratégicos na ilha, de onde dava início ao tráfico clandestino. | 1843 | ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 311, f.40. |
| Francisco: “O Poeta” | Funchal | Aliciou a mulher e a filha de João Pestana, sapateiro, para emigrarem para Demerara. Aliciador bárbaro e desumano. Espalha o terror no seio das famílias. | 1851 | ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 315, f. 43, v.º. |
| Manuel da Silva: Cambé | Funchal | Barqueiro de profissão é também um aliciador, já com cadastro. | 1853 | ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 304, f.108 v.º. |
| Manuel Alves | Funchal | Barqueiro de profissão: conduziu, com Cambe, um rapaz, para o fazer emigrar clandestinamente. | 1851 | ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 315, f.183 |
| António Gonçalves: Ferrobilha e Manuel Fernandes | Funchal - Sítio da Cruz de Carvalho | Aliciador e desordeiro | 1851 | ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 315, f.58, v.º. |
| João Gonçalves e Joaquim António dos Reis | Santa Luzia: Sítio do Vale | Foram presos quando guiavam vários homens para emigrarem clandestinamente. | 1851 | ARM, Administração do Concelho do Funchal, n.º 315, f.36 |

NOTAS

- 1 «Emigração», in *Dicionário de História de Portugal*, Vol. II, Porto, Livraria Figueirinhas, 1992, p. 364.
- 2 Cfr. *Theoria Geral da Emigração, Dissertação Inaugural, Para o Acto de Conclusões Magnas*, Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, Imprensa Literária, 1877, pp. 3-5.
- 3 *Morrer no Brasil*, Lisboa, Vega, 1982, p. 20.
- 4 *Idem*, p.19.
- 5 Vol. 1º, Nº 2, Lisboa, Fevereiro de 1868, p.18.
- 6 Cfr. *Idem*, Vol.1º, Nº 3, Lisboa, Março de 1868, p. 36.
- 7 *Idem*, p.35.
- 8 *Op. cit.*, Vol 1º, Nº 2, Lisboa, Fevereiro de 1868, p.19.
- 9 *Op. cit.*, Vol. 2º, Nº 2, Lisboa, Fevereiro de 1869, p. 18.
- 10 *Ibidem*.
- 11 Cfr *op. cit.*, Vol. 1º, Nº 5, Lisboa, Maio de 1868, p. 67.
- 12 Cfr. *op. cit.*, Vol 1º, N.º 3, Lisboa, Março de 1868, pp. 33-34.
- 13 *Opúsculos II*, Organização, Introdução e Notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Porto, Editorial Presença, 1983, p. 64 .
- 14 *Ibidem*.
- 15 *Apud* Pinho Neno, *op. cit.*, p.26.
- 16 *Apud* Mendes Leal, *op. cit.*, Vol. 2º, Nº 2, Fevereiro de 1869, p. 19.
- 17 Cfr. *op. cit.*, Vol. 1º, Nº 2, Lisboa, Fevereiro de 1868, p. 19.
- 18 2ª Ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 2001, p. 126.
- 19 Cfr. *Ibidem*.
- 20 Cfr. *Idem*, p. 120.
- 21 Cfr. *op. cit.*, Vol. 1º, Nº 1, Lisboa, Janeiro de 1868, p.7.
- 22 2ª Série, Nº 37, Lisboa, Junho de 1850, p. 441.
- 23 *Idem*, 2ª Série, Nº 32, Março de 1852, pp. 376-377.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Op. cit.*, 2ª Série, Nº18, Lisboa, Fevereiro de 1850, pp. 205-206.
- 26 *Scenas e Phantasias, Um Anno Na América*, Funchal, Typ. Da «Gazeta Da Madeira», 1868, p. 3.
- 27 O realçado é nosso.
- 28 *Ibidem*.
- 29 Costa Carvalho, *Aprendiz de Selvagem, O Brasil na Vida e Obra de Francisco Gomes Amorim*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 389.
- 30 *Idem*, p. 390.
- 31 *Op. cit.*, p. 61.
- 32 *Op. cit.*, Vol. 1º, Nº1, Lisboa, Janeiro de 1868, p. 8.
- 33 Dois episódios históricos, separados por dez meses um do outro. Por duas vezes as cortes de Lisboa chamaram D.Pedro I, regente e capitão general do Brasil de volta a Portugal. Da primeira vez disse «fico», da varanda do paço do Rio de Janeiro; da segunda vez, um grito mais alto, das margens do riacho Ipiranga, tornaram o Brasil independente de Portugal.
- 34 *O povo brasileiro – A formação e o sentido do Brasil* 2ª Ed., S. Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 448.
- 35 Cfr. Pedro Calmon, *História Social do Brasil*, Vol. 2, Espírito da Sociedade Imperial, São Paulo, Editora Martins Fontes, 2002, p. 59.
- 36 *Idem*, p. 77.
- 37 Irene Maria Vasquinhas, Rui Casção, «Evolução da Sociedade Portuguesa: a lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa», in *História de Portugal*, José Mattoso, (Dir.), AAVV, Vol. V, Lisboa, Editorial Estampa, p. 442.
- 38 *Op. cit.* Vol.1º, Nº 1, Lisboa, Janeiro de 1868, p. 3.
- 39 TA, «Boletim Oficial, Districto Administrativo do Funchal», 1863, Nº 50, 30 de Maio, pp. 3-4.

-
- 40 Cfr. *Revista Universal Lisbonense*, 2ª Série, Nº14, Lisboa, Outubro de 1852, pp.157-159.
- 41 V. «Primeiro Inquérito Parlamentar sobre a emigração», in *Diário do Governo*, 29 de Fevereiro, Lisboa, Imprensa Nacional, 1873, pp. 414-430.
- 42 Ribeiro de Sá, *op. cit.*, Nº 31, Março de 1852, p. 366.
- 43 Cfr. *idem*, p. 367.
- 44 *Ibidem*.
- 45 *Ibidem*.
- 46 *Op. cit.*, Vol.1º, Nº1, Lisboa, Janeiro de 1868, p. 8.
- 47 Pedro Calmon, *op. cit.*, p.8.
- 48 Pedro Calmon, *op. cit.*, p.10.
- 49 Cfr. *idem*, p. 78
- 50 Cfr. *idem*, p. 79.
- 51 *Idem*, p. 9.
- 52 *Apud, ibidem*.
- 53 Rui Carita, «IV. A Sociedade madeirense no século XIX», p. 280. (No prelo).
- 54 António Teixeira de Sousa, *A Emigração Madeirense, 1º Congresso das Comunidades Portuguesas*, apresentada pela «Casa da Madeira»Lisboa, 1965, p. 7.
- 55 João Adriano Ribeiro, *Ilha da Madeira, Roteiro histórico-marítimo*, Funchal, Editorial Calcamar, s.d., p.75.
- 56 Cfr. Ribeiro de Sá, *op. cit.*, Nº 7, Lisboa, Julho de 1852, p. 76.
- 57 Os contratos de colónia são contratos de dimidia originários do século XVI. Nestes contratos, metade da produção do terreno, bem como as benfeitorias que neles fazem pertencem ao colono. A outra metade da produção pertence ao senhorio. Há dois indivíduos presos à mesma propriedade, colono e senhorio, ambos com direito a ela. *Inquérito Sobre a Situação Económica da Ilha e Medidas Convenientes para a Melhorar*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1888, p. 38 Vº.
- 58 *Idem*, p. 37.
- 59 «A Sociedade Portuguesa de Beneficência na Guiana Britânica (1872-1888)», in *Revista Atlântico*, Nº 15, Funchal, 1988, p. 210.
- 60 *Ibidem*.
- 61 *Ibidem*.
- 62 *Op. cit.*, p. 8.
- 63 *Idem*, p. 9.
- 64 «Annaes do Município da Antiga Vila de Machico», in *A Flor do Oceano*, (1865-1866), continuação do Nº 272.
- 65 Pinho Neno, *op. cit.*, p.26
- 66 Jacinto António Perdigão, *Relatório apresentado à Junta Geral do Distrito do Funchal*, Funchal, Imprensa Nacional, 1863.
- 67 *Op. cit.*, p. 66.
- 68 *O Progressista*, 23 de Outubro de 1852, fl.4.
- 69 Cfr. *Inquérito Sobre a Situação Económica da Ilha e Medidas Convenientes para a Melhorar, op. cit.*, p. 37.
- 70 Cfr. Padre Fernando Augusto da Silva, *Elucidário Madeirense*, I Vol. A-E, DRAC, Funchal, 1984, p. 392.
- 71 Cfr. *op. cit.*, p. 7.
- 72 *Idem*, pp. 5-6.
- 73 *Op. cit.*, p. 11.
- 74 *Op. cit.*, Vol. 1º, Nº 5, Maio de 1868, p. 67.
- 75 *Op. cit.*, p. 37.
- 76 *Op. cit.*, p. 5.
- 77 *Ibidem*.
- 78 V. **Anexo 1**
- 79 João de Nobrega Soares, *op. cit.* p. 17.
- 80 *Idem*, p. 18.

-
- 81 Cfr. edição electrónica: <http://www.circuloleitores.pt>.
- 82 Cfr. Tzevetan Todorov, *As Morais da História*, trad. de Helena Ramos, Mira-Sintra, Publicações Europa-América, 1991, pp. 126-127.
- 83 *Idem*, 128.
- 84 *Apud* Tzevetan Todorov, *op. cit.*, p. 30.
- 85 *Apud ibidem*
- 86 *O Romance Histórico e José de Alencar*, Dissertação de Doutoramento, Universidade da Madeira, 2004, p. 42.
- 87 V. Rui Cascão, «Vida Quotidiana e Sociabilidade», in *História de Portugal*, José Mattoso, (Dir.), AAVV, *op. cit.*, p. 517.
- 88 Bernardette Capelo Pereira, «Alexandre Herculano», in *Dicionário Literário do Romantismo Português*, Helena Carvalhão Buescu, (Coord.), AAVV, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 227
- 89 José Joaquim Carvalho Júnior em *Os Engajadores* dramatiza uma situação muito idêntica, como se poderá constatar no terceiro capítulo.
- 90 *Apud* Luiz Fernando Valente, *Ficção e História: Convergências e contrastes*, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras – UFRJ, 2002, p. 7.
- 91 Sandra Jatahy Pesavento, «História & Literatura: uma velha – nova história», edição electrónica: <http://nuevomundo.revues.org> (28/01/2006).
- 92 Cfr. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 3ª Ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1973, pp. 41-42.
- 93 Mimo provém do grego mimos que significa imitação. Patrice Pavis analisa o conceito em várias vertentes distinguindo mimo (imitação directa) de rapsodo (descrição verbal), mimo (criador original e inspirado) e pantomima (imitação de uma história verbal acompanhada de gestos), diferentes formas de mimo (mimodrama, mimo dançado, mimo puro, mimo corporal) e a relação entre mimo, gesto e verbo. Cfr. Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, trad. de Maria Lúcia Pereira et al., S. Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pp. 243-244.
- 94 O uso da máscara provém do carácter sagrado das origens do teatro e o seu lema é cobrir para descobrir . Ao revestir-se de elementos não habituais, o homem esconde o seu aspecto externo conhecido e mostra outros aspectos ocultos, uma presença sobre-humana, universal. O passo seguinte é que a máscara seja o elemento que transforma o actor em personagem. O uso da máscara como elemento cénico surgiu no teatro grego, por volta do século V a.C. O símbolo do teatro é uma alusão aos dois principais géneros da época: a tragédia e a comédia.
- 95 A Dança, que é a linguagem do corpo, nasceu com os primeiros passos humanos. A dança foi o primeiro de todos os actos religiosos. O drama só se desligou verdadeiramente do ritual sagrado quando fez da aventura humana o centro e o objecto da representação. Esta transformação deu-se graças ao génio grego.
- 96 Na sua origem foi um canto lírico interpretado e dançado para glorificar Dionísio. Evoluiu para o diálogo e posteriormente para a tragédia. Cfr. Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 107.
- 97 Aristóteles, *Poética*, 7ª Ed., trad. de Eudoro de Sousa, s.l., I.N.C.M., 2003, p. 54
- 98 *Idem*, p. 65.
- 99 *História do Teatro Europeu*, Lisboa, Edições Sílabo, 2006, pp.35-36.
- 100 Cfr. *A República*, 4ª Ed., trad. de Maria Helena Da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 103.
- 101 Cfr. *idem*, p. 451.
- 102 Junito Brandão, *Origem e Evolução do Teatro*, S. Paulo, Ars Poética, 1992, p. 39.
- 103 Cfr. *op. cit.*, p.106.
- 104 P. Pavis, *op. cit.*, p. 110.
- 105 *Idem*, p. 416.
- 106 *Apud* Junito Brandão, *op. cit.*, p. 41.
- 107 Cfr. Augusto Boal, *Teatro Do Oprimido*, 2ª Ed., Brasil, Editora Civilização Brasileira, 1980, p. 31.
- 108 Cfr. *op. cit.*, p. 221.
- 109 *Idem*, p. 110.
- 110 *Op. cit.*, p. 41.
- 111 Cfr. *op. cit.*, p. 32.

-
- 112 Cfr. *idem*, p. 111 – 113.
- 113 V. *Escrita de Teatro*, Amadora, Livraria Bertrand, 1977, pp. 31-34.
- 114 *Op. cit.*, p. 107.
- 115 A dramaturgia, de acordo com Littré ‘é a Arte de composição de peças de teatro’. A noção de dramaturgia passou por uma evolução, ao longo do tempo. Classicamente, examinava simplesmente o trabalho do autor e a estrutura da obra, sem se preocupar com a representação. Distingua-se entre estrutura interna, o assunto, e a estrutura externa, a forma, ou seja, a modalidade da escrita e da representação da peça. Cfr. Patrice Pavis, *op. cit.*, p.113.
- 116 *Idem*, p. 405.
- 117 *Op. cit.*, p. 31.
- 118 Cfr. *idem*, pp. 31-32.
- 119 Cfr. *Dicionário de Língua Portuguesa da Academia de Ciências de Lisboa*, *op. cit.*, p. 1314.
- 120 *Op. cit.*, p. 239.
- 121 *Diccionario de Teatro Português*, Edição fac-similada, Coimbra - Minerva, (1908), 1994, p.54.
- 122 *Op. cit.*, p. 341.
- 123 Aristóteles escreveu dois tratados distintos acerca do modo como se elaboram discursos. A Retórica ocupou-se da Arte do discurso comunicativo e a Poética da Arte da evocação imaginária, do discurso cujo objectivo primordial era a literatura. Segundo Paul Ricouer «Aristóteles elaborou uma poética, que não é técnica de acção mas técnica de criação, à qual corresponde à tríade ‘poiesis – mimesis – catharsis’. Ora Aristóteles ocupa-se da metáfora nos dois tratados, mostrando que a mesma figura pertence aos dois domínios, ora exercendo uma acção retórica, ora desempenhando um papel na criação poética.» *Apud* Aristóteles, *Retórica*, trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, 3ª Ed., Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, I.N.C.M., Lisboa, 2006, p. 32.
- 124 *Dicionário do Romantismo Literário Português*, AAVV, *op. cit.*, pp. 489-490.
- 125 *Ibidem*.
- 126 *Idem*, p. 212.
- 127 Também eram dadas indicações sobre paginação, formato, escolha de papel, preço das assinaturas e tiragens contando com o Brasil.
- 128 Cfr. *Dicionário do Romantismo Literário Português*, AAVV, *op. cit.*, p. 138.
- 129 Cfr. Luiz Francisco Rebello, *O Teatro Romântico (1838-1869)*, 1ª Ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 51.
- 130 Cfr. *Idem*, p. 52.
- 131 *Apud, idem*, p. 68.
- 132 *O Teatro de Camilo*, 1ª Ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991, p. 23.
- 133 *Apud, op. cit.*, p. 69.
- 134 Cfr. *Dicionário do Romantismo Literário Português*, AAVV, *op. cit.*, p. 137.
- 135 Luiz Francisco Rebello, *op. cit.*, p. 77.
- 136 *Apud, Idem*, p. 78.
- 137 *Op. cit.*, p. 26.
- 138 Cfr. *História do Teatro Português – O Ciclo do Romantismo*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998, pp. 100-101.
- 139 V. Luis Francisco de Sousa Melo e Rui Carita, *100 Anos do Teatro Municipal Baltazar Dias*, Funchal, Editora Eco do Funchal, 1998, pp.11-20.
- 140 *Dicionário do Romantismo Literário Português*, AAVV, *op. cit.*, p. 203.
- 141 Cfr. *op. cit.*, p. 17.
- 142 *Dicionário do Romantismo Literário Português*, AAVV, *op. cit.*, p. 204.
- 143 *Apud, op. cit.*, p. 17.
- 144 Cfr. *Dicionário do Romantismo Literário Português*, AAVV, *op. cit.*, p. 209.
- 145 *Idem*, p. 214.
- 146 Sousa Bastos, *A Carteira do Artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898, p. 420.
- 147 Cfr. *idem*, p. 408.

-
- 148 *Idem*, p. 59.
- 149 *Ibidem*.
- 150 *Apud, Ibidem*.
- 151 *Dicionário do Romantismo Literário Português*, AAVV, *op. cit.*, p. 214.
- 152 *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Jacinto Prado Coelho, (Dir.), AAVV, 3ª Ed., Porto, Editora Figueirinhas, 1978, p. 1071.
- 153 Cfr. *ibidem*.
- 154 *Dicionário do Romantismo Literário Português*, AAVV, *op. cit.*, pp. 221.
- 155 Cfr. *op. cit.*, p. 119.
- 156 Cfr. *Dicionário do Romantismo Literário Português*, AAVV, *op. cit.*, p. 80.
- 157 *Op. cit.*, pp. 43-44.
- 158 *Op. cit.*, p. 58.
- 159 *Op. cit.*, p. 375.
- 160 *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo V, Lisboa, Imprensa Nacional, 1972, p. 127.
- 161 Luiz Francisco Rebello, *op. cit.*, p. 77.
- 162 *Apud, idem*, p. 77.
- 163 *Idem*, p. 80.
- 164 Cfr. *op. cit.*, p. 296.
- 165 *Op. cit.*, p. 12.
- 166 *Idem*, p. 308.
- 167 *Idem*, p.17.
- 168 *Idem*, p. 18.
- 169 *Op. cit.*, p. 297.
- 170 Cfr. João de Nobrega Soares, *Uma Viagem ao Rabaçal*, Funchal, Editorial Calcamar, 1998, pp. 5-16.
- 171 *Op. cit.*, pp. 27-28.
- 172 Cfr. Júlio César Machado, *Os Teatros de Lisboa*, Reedição do original de 1875, Lisboa, Editorial Notícias.
- 173 Mendes Leal, *op. cit.*, p. 44.
- 174 Cfr. *op. cit.*, pp. 41- 42.
- 175 *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, 3ª Ed., trad. de Alice Kyoko et. al., Editora Perspectiva, 1972, p. 92.
- 176 Cfr. *op. cit.*, p. 3239.
- 177 *Op. cit.*, 13.
- 178 Cfr. *O essencial sobre o Teatro Luso-Brasileiro*, INCM, s/d, p. 24.
- 179 V. *Aprendiz de Selvagem, O Brasil na Vida e Obra de Francisco Gomes Amorim*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- 180 *Comemoração da lei de 13 de Maio de 1888 que aboliu a escravidão no Brasil. A festa das crianças*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1888, p.17.
- 181 *Op. cit.*, p. 36.
- 182 Boris Schnaiderman, «Bakhtin 40 Graus (Uma Experiência Brasileira)», in Beth Brait (Org.), *Bakhtin, Dialogismo e Construção Do Sentido*, SP – Brasil, Editora Da Unicamp, 1997, p.16.
- 183 *Estética da Criação Verbal*, Livraria Martins Fontes, trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, 1992, p. 96.
- 184 *Humanismo do Outro Homem*, trad. de Pergentino S. Pivatto (coord.), Petrópolis, Editora Vozes, (1972), 1993, p. 34.
- 185 *Op. cit.*, p. 239.
- 186 Cfr. *idem*, p. 387.
- 187 *Vocabulário da Filosofia*, trad. de Fátima Sá Carneiro et al., I Vol, Porto, Ed. Rés, s/d p. 59.
- 188 Manuel Sumares, «Alteridade», in *Enciclopédia Logos*, AAVV, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 1989, p. 185.
- 189 Diana Luz Pessoa de Barros, «Contribuições de Bakhtin às Teorias do Discurso», in Beth Brait, (Org.), *op. cit.*, p. 30.
- 190 *Op. cit.*, p. 5.
- 191 *Apud* Katerina Clark e Michel Holquist, *Mikhail Bakhtin*, trad. de J. Guinsburg, SP-Brasil, Editora Perspectiva, (1984), 1998, p. 259.

-
- 192 *Humanismo do Outro Homem*, trad. de Pergentino S. Pivatto, SP-Brasil, Editora Vozes, 1993, p. 54.
- 193 *O Outro e o Rosto, Problemas da Alteridade em Emmanuel Levinas*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da UCP, 1993, p. 11.
- 194 *Totalidade e Infinito*, trad. de José Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 34.
- 195 *Idem*, p. 33.
- 196 *Op. cit.*, p. 13.
- 197 Cfr. Etelvina Pires Lopes Nunes, p. 12.
- 198 Cfr. *op. cit.*, p. 33.
- 199 *As Morais da História*, trad. de Helena Ramos, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1991, p. 14.
- 200 *A Conquista da América, A questão do outro*, 3ª Ed., trad. de Beatriz Perrone-Moisés, SP-Brasil, Martins Fontes, (1983), 2003, p. 7.
- 201 *Idem*, p. 4.
- 202 *Idem*, pp. 4-5.
- 203 *Op. cit.*, p. 78.
- 204 Cfr. *Nós e os Outros*, trad. de Sérgio Goês de Paula, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, pp. 12-13.
- 205 *Ódio de Raça - Cedro Vermelho*, Edição de Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira, Braga, Angelus Novus Editora, 2000 p. 10.
- 206 Cfr. *O Monstro da Escravidão*, Porto, Typ. Mendonça, 1913, pp. 5-9.
- 207 Serviçais: pretos apanhados no interior de Angola, algemados, metidos em currais como bestas de carga e vendidos como gado, com o rótulo de serviçais, para iludir as autoridades, para as plantações. Cfr. *idem*, p. 3.
- 208 Pires Laranjeira, «Negritude», in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, AAVV, 2001, pp.1078-1079
- 209 «A abolição da escravidão e o teatro português (séc. XVIII^o - XIX^o)», edição electrónica, http://www.geocities.com/ail_br/aabolicaodaescravatura.htm, 12-03-2007.
- 210 *Op. cit.*, p. 3.
- 211 Cfr. *O essencial sobre o Teatro Luso-Brasileiro*, Lisboa, INCM, 2004, p. 26
- 212 V. *Cruzeiro do Sul, a Norte, Estudos Luso-Brasileiros*, Vila da Maia, I.N.C.M., 1983, pp. 397-416.
- 213 *Op. cit.*, p. 27.
- 214 José Agostinho de Macedo, *O Preto Sensível*, Lisboa, Typ. Maignrense, 1836, p. 2.
- 215 *Idem* p. 5.
- 216 *Idem*, p. 3.
- 217 *Idem*, p. 5.
- 218 *Op. cit.*, p. 26.
- 219 *Idem*, p. 21.
- 220 *Idem* p. 23.
- 221 *Op. cit.*, p. 401.
- 222 *Op. cit.*, p. 7.
- 223 *Op. cit.*, p. 259.
- 224 *Op. cit.*, p. 9.
- 225 *Ibidem*.
- 226 *Idem*, p. 26-27.
- 227 Cfr. *idem*, p. 94.
- 228 *Idem*, p. 17.
- 229 *Idem*, p. 26.
- 230 *Idem*, p. 73.
- 231 *Idem*, pp. 40-41.

232 Em entrevista, a este propósito, uma imigrante brasileira de Minas Gerais informou que, actualmente, no Brasil, há mais negros ricos que brancos e que são muito estimados socialmente. No Brasil o que é mau é ser pobre, principalmente quando se é negro. Neste caso, verifica-se ainda mais discriminação. Há brancos que se afastam para não passar junto dos negros e outros cospem para o chão ao cruzarem com eles em sinal de pudor. Actualmente há mais negros ricos do que brancos e são muito respeitados. Estes negros não são discriminados. Os negros pobres são os que sofrem mais: “Por causa da cor e da pobreza”. Os mulatos acham-se superiores aos negros, mas eles têm sangue de negro como os negros. Há negros que têm traços de branco. Dois factores de discriminação são o cabelo e o nariz. “Alguns têm o cabelo lavado!”.

233 *Idem*, p. XLVII.

234 *Idem*, p. 33.

235 *Idem*, p. 86.

236 Cfr. *idem*, p. 33.

237 Cfr. *idem*, p. 51.

238 *Op. cit.* pp. 26-27.

239 *Op. cit.*, p. XXVI.

240 Cfr. *op. cit.*, pp. 266-267.

241 *Op. cit.*, p. 110.

242 Cabanagem é, inicialmente, a designação dada aos partidários da pró-independência do Brasil. Posteriormente, estendeu-se aos que manifestavam opiniões políticas exageradas e, por fim, aos revoltosos do Pará. Francisco Gomes Amorim destaca alguns aspectos da Revolução dos Cabanos, mencionados por Costa Carvalho em *Aprendiz de Selvagem*, alguns deles retratados nas suas obras. Cfr. Costa Carvalho, *op. cit.*, pp. 126-128.

243 Francisco Gomes Amorim, *op. cit.*, p. 190.

244 *Idem*, p. 116.

245 *Idem*, p. XLIV.

246 *Op. cit.*, p. 63.

247 V. *Op. cit.*, pp.117-129.

248 *Guyana Britannica – Demerara*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1896, p. 5.

249 Alcindo Costa, *et al*, *Bíblia Sagrada*, 13ª Ed. Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 1986, Levítico 19:33, 34.

250 Cfr. *Idem*, Lucas 9:51-56.

251 Cfr. *Idem*, Colossenses 3:11.

252 Cfr. *Idem*, Revelação 7:9, 10.

253 Cfr. *op. cit.*, p. 21.

254 José Augusto Seabra, «A Descoberta do Outro na Carta de Pêro Vaz de Caminha», in *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 2000, Nº 8.

255 Cfr. *op. cit.* p. 107.

256 *Idem*, p. 111.

257 *Idem*, p. 156.

258 O Presidente da República, Aníbal Cavaco Silva, referiu nas comemorações do «Dia Internacional da Memória das Vítimas do Holocausto», 3 de Fevereiro de 2008, numa transmissão directa pela RTP, que este foi um processo racional, premeditado, com objectivos irracionais. Para o P. R., negou-se a diferença, negou-se o outro homem, propondo o desenvolvimento de programas de educação que permitam recordar as lições do Livro da Sabedoria Rabínica – o Talmude, dado que «o forte não é o que destrói o inimigo, mas o que o transforma em amigo». Para Aníbal Cavaco Silva, estas lições devem ser aplicadas ao mundo de hoje.

259 *Op. cit.*, p. 12.

260 *Ibidem*.

261 *Op. cit.*, p. 27.

262 *Op. cit.*, p. 57.

263 *Idem*, pp. 26-27.

264 *Op. cit.*, p. 57.

265 *Idem*, p. 17.

-
- 266 *Idem*, p. 22.
- 267 *Idem*, p. XXIII.
- 268 *Op. cit* 116.
- 269 *Idem*, p. 193.
- 270 *Idem*, nota 57, pp. 403-404.
- 271 *Op. cit* p. XXIV.
- 272 *Op. cit.*, p. 24.
- 273 *Idem*, p. 47.
- 274 *Op. cit.*, p.63.
- 275 *Idem*, pp. 14-15.
- 276 *Ibidem*.
- 277 Cfr. *op. cit.*, p.121.
- 278 T.A., *idem*, pp. 62-63.
- 279 *Idem*, pp. 63-64.
- 280 *Op. cit.*, p. 267.
- 281 *Op., cit.*, p. 63.
- 282 V. *Dicionário Ilustrado de Símbolos*, S.Paulo, Editora Melhoramentos, 1993, p. 311.
- 283 José Joaquim Carvalho Júnior, *Os Engajadores*, Tipografia António José da Silva, Porto, 1877, p. 60.
- 284 Tzevetan Todorov, *op. cit.*, p. 128.
- 285 *Op. cit.*, Nº 42, 25 de Julho de 1850, p. 509.
- 286 *Op. cit.*, p. 38.
- 287 Cfr. *op. cit.*, p. 3.
- 288 *Idem*, p. 27.
- 289 *O Correio da Madeira*, de 7 de Julho de 1849, f.4.
- 290 *Op. cit.*, Vol. 2º, Nº 2, 1869, p.19.
- 291 *Diário do Governo*, 29 de Fevereiro, Lisboa, Imprensa Nacional, 1873, p. 421.
- 292 *Op. cit.*, pp. 354- 355.
- 293 *Op. cit.*, p. IX.
- 294 Costa Carvalho, *op. cit.*, p. 34.
- 295 Cfr. *idem*, p. 304.
- 296 Cfr. Costa Carvalho, *op. cit.*, p. 33.
- 297 Francisco Gomes Amorim, *Aleijões Sociais*, Lisboa, Typ.Universal, 1870, p. 9.
- 298 Costa Carvalho, *op. cit.*, p. 304.
- 299 *Op. cit.*, p. 31.
- 300 *Op. cit.*, p. 106-107.
- 301 Cfr. *idem*, p. 105.
- 302 *Idem*, pp. 283-284.
- 303 *Op. cit.*, p. 32.
- 304 *Idem*, p. 33.
- 305 *Apud* Hannah Arendt, *Verdade e Política*, trad. de Manuel Alberto, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1995, p. 10.
- 306 *Op. cit.*, p. 17.
- 307 *Idem*, p. 46.
- 308 *Idem*, p. 126.
- 309 *Idem*, p. 32.
- 310 *Ibidem*.
- 311 *Op. cit.*, p. 77.
- 312 *Op. cit.*, p. 178.

-
- 313 *Op. cit.*, p. 61.
- 314 *Ibidem*.
- 315 Northrop Frye, *O Código Dos Códigos, A Bíblia e a Literatura*, trad. e notas de Flávio Aguiar, Editorial Boitempo, S. Paulo, 2004, p.17.
- 316 Danielle Fouilloux et al., *Dicionário da Bíblia e do Cristianismo*, trad. de José David Antunes, Edição Correio da Manhã, p. 149-150.
- 317 «O desenlace é o episódio da comédia ou tragédia que elimina definitivamente os conflitos e obstáculos. (...) A Poética normativa (...) exige dele que conclua o drama de maneira verossímil, concentrada e natural: o deus ex machina (...) noção dramaturgic que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada. (...)» A surpresa deste tipo de desenlace é, necessariamente total.» Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 91-92.
- 318 «Momento e parte do espectáculo que prende a atenção do público e marca o momento mais esperado». *Idem*, p. 48.
- 319 «O conflito dramático resulta de forças antagónicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas ou mais visões do mundo (...). «A acção dramática não se limita à realização calma e simples de um fim determinado; ao contrário, desenrola-se num ambiente feito de colisões e conflitos e é alvo de circunstâncias, paixões, caracteres que a ela se contrapõem ou se opõem. Tais conflitos e colisões geram, por sua vez, acções e reacções que tornam, em dado momento, necessário o seu apaziguamento.» *Idem*, p. 67.
- 320 «No sentido de personagem, (...) os caracteres da peça constituem o conjunto de traços físicos, psicológicos e morais de uma personagem. (...)». *Idem*, p.39
- 321 Cfr.Orlando Neves, *Dicionário de Nomes Próprios*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002, p. 174.
- 322 Cfr. *op. cit* pp. 117 – 120.
- 323 Cfr *idem*, pp. 120 – 121.
- 324 João de Andrade Corvo, *O Alliacidor – O Astrólogo*, Lisboa,Tip. Universal, 1859, p. 15.
- 325 *Idem*, p. 26.
- 326 *Ibidem*.
- 327 *Idem* , pp. 14-15.
- 328 *Op cit.*, p. 176.
- 329 Mendes Leal, *op. cit.*, Vol 1º Nº 4, 1868, p. 52.
- 330 Cfr. *Dicionário de Língua Portuguesa da Academia de Ciências de Lisboa*, João Malaca Casteleiro, (Coord.), *op. cit.*, p. 171.
- 331 Cfr. *idem*, p. 1415.
- 332 V. **Anexo 3.**
- 333 Tal como é retratado pelos dramas *O Tio André Que Vem do Brasil*, de Mendes Leal e *A Família do Demerarista* de Álvaro D’Azevedo.
- 334 11 de Dezembro de 1852, f.3.
- 335 Cfr. *op. cit.*
- 336 *Ibidem*.
- 337 *Op. cit.*, 18 de Dezembro de 1852, f.4.
- 338 *Op. cit.*, 7 de Fevereiro de 1850, p. 206.
- 339 «A sociedade de beneficência na Guiana Britânica» (1872-1888), *in Revista Atlântico*, 1988, p. 210.
- 340 *Op. cit.*, Vol 1º, Nº3, 1868, p. 35.
- 341 *Idem*, Vol 1º, Nº 2, 1868, p. 17.
- 342 Cfr. *op. cit.*, p. 35.
- 343 TA, *op. cit* Nº 18, 7 de Fevereiro de 1850, pp. 1-2.
- 344 *Op. cit* Nº 31, 1852, p. 367.
- 345 *O Progressista*, 23 de Outubro de 1852, f. 4
- 346 *Op. cit.*, 23 de Outubro de 1852, f.4.
- 347 *Op. cit.* , p. 19.
- 348 *Op. cit.*, Vol 1º, Nº 2, 1868, p.17.

-
- 349 Segundo João de Nobrega Soares, brigano pode ser corrupção de brigand, pelo que é utilizado na Madeira, em sentido figurado. Brigano significa desgraçado, muitas vezes, e incrédulo. O aliciador é que pode ser brigand. Cfr. *op. cit.*, 136-137.
- 350 *Op. cit.*, *idem*.
- 351 *Ibidem*.
- 352 Cfr. *ibidem*.
- 353 Cfr. ARM, Administração do Concelho do Funchal, 1851, n.º 311, f.40.
- 354 Cfr. Carlos Reis *et. al.*, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1996, p. 301.
- 355 Cfr. João Malaca Casteleiro, *op. cit.*, p. 2889.
- 356 Cfr. ARM, Administração do Concelho do Funchal, 1846, n.º 304, f.108 vº.
- 357 *Op. cit.*, Vol 1º, Nº 4, 1868, pp. 51-53.
- 358 Jorge Miranda, *As Constituições Portuguesas*, de 1822 ao texto actual da Constituição, 3ª Ed., Lisboa, Livraria Petrony, 1992 p. 126.
- 359 Anthony Weston, *A Arte de argumentar*, 2ª Ed., Lisboa, Gradiva, 1996, p. 53.
- 360 *Op. cit.*, 170.
- 361 *Ibidem*.
- 362 *Op. cit.*, p. 57.
- 363 *Idem.*, p. 59.
- 364 *Idem.*, p. 63.
- 365 *Idem*, p. 14.
- 366 Cfr. *op. cit.*, p. 13.
- 367 *Idem*, p. 11.
- 368 Cfr. *idem*, p. 9.
- 369 *Idem*, pp. 12-13.
- 370 *Idem*, pp. 271-272.
- 371 *Op. cit.*, p. 9.
- 372 *Op. cit.*, p. 125.
- 373 *Idem* pp. 45-46.
- 374 TA, *idem*, p. 13.
- 375 *Idem* p. 18.
- 376 *Idem* p. 20.
- 377 *Ibidem*
- 378 *Idem*, pp. 21-22.
- 379 *Idem* p. 25.
- 380 *Idem*, p. 29.
- 381 *Idem*, p. 286.
- 382 *Idem* p. 276.
- 383 *Idem*, pp. 42-43.
- 384 *Op. cit.*, p. 33.
- 385 José da Silva Mendes Leal, *O Tio André Que Vem do Brasil*, Lisboa, Livraria de Viúva Marques & Filha, 1857, p.3.
- 386 *Idem*, p. 39.
- 387 *Idem*, p. 54.
- 388 *Ibidem*.
- 389 *Idem*, p. 53.
- 390 Chaim Perelman, *Tratado Da Argumentação, A Nova Retórica*, trad. de Maria Ermantina Galvão, Editora Martins Fontes, 2002, p. 233.
- 391 *Op. cit.* pp. 18-19.
- 392 *Idem* p. 126.

-
- 393 *Idem*, pp.14-15.
- 394 Cfr. *idem*, pp. 18-19.
- 395 Cfr. *idem*, p. 32.
- 396 *Idem*, pp. 32-33.
- 397 *Idem*, p. 122.
- 398 João de Andrade Corvo, *O Alliador*, Lisboa, Typ. Universal, 1859, p. 34.
- 399 *Idem*, p. 14.
- 400 Cfr. *idem*, pp. 15-16.
- 401 Cfr. *idem*, pp. 16-17.
- 402 Cfr. *idem*, p. 19.
- 403 *Idem*, p. 23.
- 404 *Idem*, p. 27.
- 405 José Joaquim Carvalho Júnior, *Os Engajadores*, Porto, Typ. António José da Silva, 1877, p. 17.
- 406 *Ibidem*.
- 407 *Idem*, p. 28.
- 408 *Idem*, p. 30.
- 409 *Idem*, p. 35.
- 410 *Idem*, p. 31.
- 411 *Idem*, pp. 33-34.
- 412 *Idem*, p. 34.
- 413 Mariana Xavier da Silva, irmã do jornalista Xavier da Silva viveu na Madeira na década de setenta do século XIX. As suas narrativas, de inspiração madeirense retrataram os usos e costumes, tradições e linguagem, alegrias e amarguras deste povo. Na Madeira escreveu *Oferendas* com uma introdução de Guiomar Torrosão. Cfr. Innocêncio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo XVI, p. 366.
- 414 Mariana Xavier da Silva, «O Demerarista», in *Revista Islenha*, Nº2, 1988, pp. 102 - 112
- 415 *Op. cit.*, p. 24.
- 416 «Quando Nós Somos Todos», in Cristina Beckert (Coord.), *Lévinas entre nós*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, p. 88.
- 417 *Idem*, p. 91.
- 418 Cfr. *Op. cit.*, p. 66.
- 419 José Mattoso, (Dir.) *História De Portugal*, *op. cit.*, p. 290.
- 420 Tal como refere Costa Carvalho, Alenquer foi para Amorim “terra de feitiços e feiticeiras (...) que da localidade conservou gratas, mas também acerbas recordações. Ali, viveu dois anos e foi la que passou muitas das melhores e das mais amargas horas da sua atribulada existência de criança. As suaves vieram-lhe de brasileiros, como o coronel Duarte, que figura em *O Cedro Vermelho*, excelente pessoa que no seu vezo de casamenteiro meteu à cara do imberbe Francisco a filha de António Ferrugem, um português feito tapuio.” *Op. cit.*, p. 131.
- 421 Cfr. Francisco Gomes Amorim, *op. cit.*, p. 208.
- 422 *Idem*, p. 20.
- 423 *Idem*, p. 24.
- 424 *Ibidem*.
- 425 *Idem*, p. 63.
- 426 V. *op. cit.*, pp. 63-67.
- 427 *Op. cit.*, p.26.
- 428 *Idem*, p.27
- 429 V. Livro do Êxodo e Levítico.
- 430 *Op. cit.*, p. 92.
- 431 Camillo Castello Branco, *Poesia ou Dinheiro?* 3ª Ed. Lisboa, Livraria Editora, 1908, p. 19.

432 José da Silva Mendes Leal Júnior, *O Tio André Que Vem do Brasil*, Lisboa, Livraria de Viúva Marques & Filha, 1857, p.3.

433 Cfr. *Idem*, p. 66.

434 *Idem*, p. 22.

435 *Idem*, p. 54.

436 *Op. cit.*, p.54.

437 *Idem*, p.35.

438 *Op. cit.*, p. 13.

439 *Op. cit.*, p. 201

440 Álvaro d'Azevedo, *A Família do Demerarista*, Funchal, Typ. do Funchalense, 1859, p. 28

441 *Idem*, p. 26.

442 *Idem*, p. 32.

443 Cfr. *idem*, pp. 3-4.

444 *Idem*, pp. 2-3.

445 Adjectivo que significa descendente de brancos e índios. Mestiço de cor acobreada e cabelos lisos. Pessoas do campo, de pouca instrução, com modos rústicos e grosseiros. Cfr. João Malaca Casteleiro, *op. cit.*, p. 610.

446 Dada a confusão causada pela transição rápida de um sistema político para outro, o trabalho agrícola sofreu grande ressentimento já que os negros «se tornaram incapazes para todo o serviço, trabalhando pouco e mal e desobedecendo às ordens dos patrões: era necessário substituí-los. (...) Foi então que se pensou na Índia, onde havia uma densa população e bons agricultores (...) Com a autorização do governo inglês enviou-se um agente para negociar para negociar os engajamentos, e em 1838 chegou aqui o primeiro navio (...) constituindo a maioria os Khol da península de Guzerate, d'ahi se denominarem genericamente coolies.» Adelino António Das Neves Mello, *op. cit.*, p. 27.

447 Cfr. *idem*, pp. 26-31.

448 Antigamente foram os únicos possuidores do vasto território de Essequibo, Demerara e Berbice. Posteriormente à descoberta da América mudaram-se para as florestas vivendo em tribos tornando-se mais selvagens do que antes.

449 Segundo Adelino António das Neves Mello, a emigração dos chineses ocorreu envolvida em conflitos, dado que os emigrantes, depois de estarem a bordo sentiram que tinham sido engajados e que estavam a ser levados como escravos para serem vendidos no fim da viagem. Revoltados, massacraram grande parte da tripulação. Cfr. *op. cit.*, pp. 33-35.