

FILHOS DE MULHERES ESCRAVIZADAS: CÉSAR DE LACERDA, MACHADO DE ASSIS E *OS MISTÉRIOS SOCIAIS*

Children of Enslaved Women: César de Lacerda, Machado de Assis And The Social Mysteries

ORGANIZADORAS:

Juracy Assmann Saraiva
Regina Zilberman

REGINA ZILBERMAN

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil
E-mail: regina.zilberman@gmail.com

EDITORA-CHEFE:

Cássia Maria Bezerra do
Nascimento

EDITORA EXECUTIVA:

Rachel Esteves Lima

EDITORES ASSOCIADOS:

Anderson Bastos Martins
Cássia Dolores Costa Lopes
Jorge Hernán Yerro

SUBMETIDO: 14.07.2024

ACEITO: 02.09.2024

RESUMO

Em 1859, a peça *Os mistérios sociais*, de César de Lacerda, recebeu parecer negativo do Conservatório Dramático Brasileiro. Dois anos depois, Machado de Assis reiterou os argumentos negativos do parecer anterior, mas liberou a peça para encenação. O protagonista do drama é um liberto, filho de uma mulher escravizada, sendo sua condição a causa da proibição original. Examinam-se as reações à proibição e posterior aprovação da obra, assim como sua relação com dramas nacionais em que estão presentes os temas de mães escravizadas e os reflexos sobre a liberdade de seus filhos na sociedade escravista brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: escravismo; censura; mulheres escravizadas; Machado de Assis; César de Lacerda.

ABSTRACT

In 1859, the play *Mistérios sociais (Social mysteries)*, by César de Lacerda, received a negative judgment from the Brazilian Drama Conservatory. Two years later, Machado de Assis reiterated the negative arguments of the previous opinion, but released the play for staging. The protagonist of the drama is a free man, the son of an enslaved woman, and his condition was the cause of the original ban. The reactions to the prohibition and subsequent approval of the work are examined here, as well as its relationship with national dramas in which we find the themes of enslaved mothers and the effects on the freedom of their children in Brazilian slave society.

KEYWORDS: slavery; censorship; enslaved women; Machado de Assis; César de Lacerda

COMO CITAR:

ZILBERMAN, Regina. Filhos de mulheres escravizadas: César de Lacerda, Machado de Assis e *Os mistérios sociais*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 26, e20240962, 2024. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20240962>

*Além de ser pouco mais de pobre, sou também plebeu. Tenho parentes... até operários.
– Sou filho de uma escrava, e não tenho pai! Vivo só no mundo... Quer ser a minha companhia, ir comigo
para o Novo México gozar, não as comodidades de uma capital, mas sim a vida poética dos sertões?
(Lacerda, 1858, p. 126-127).*

CÉSAR DE LACERDA NO BRASIL

Nascido em Lisboa em 1829, cidade onde faleceu em 1903, César de Lacerda foi dramaturgo, além de ator e empresário. Seu texto de estreia data de 1855, e o último, de 1901; entre um e outro, foi autor de 21 obras. O período mais intenso de produção situa-se entre 1855 e 1867, quando encenou 19 dramas. Nem sempre residiu em Portugal, tendo, entre 1863 e 1869, passado uma temporada no Brasil, onde se casou com a atriz Carolina Falco, também lisboeta. Trabalhou sobretudo em Porto Alegre, quando os costumes da província sulina inspiraram *O monarca das coxilhas*, publicado em Recife, em 1867, sua única peça de assunto brasileiro, segundo o *Diário de Notícias do Rio de Janeiro*.¹

O país constituía um mercado importante para o trabalho de Lacerda: em 1856, Furtado Coelho inaugura sua atuação como ensaiador no Ginásio Dramático com a montagem de três peças suas: *Cinismo, ceticismo, crença, Dois mundos* e *A última carta* (a primeira, reprisada em 1863, no Lírico Fluminense). Em 1859, foi a vez de *A probidade*, mesmo ano da encenação de *Trabalho e honra*, enquanto *A aristocracia e o dinheiro*, originalmente de 1860, estreou em 1863. Em 1865, duas outras peças foram representadas: *As joias da família* (1863) e *Homens do mar* (1864), essa no Lírico Fluminense. Não apenas César de Lacerda era um autor bastante fecundo, como gozava de grande popularidade no Rio de Janeiro, contando com o Ginásio Dramático, depois com o Lírico Fluminense, as casas de espetáculo que davam preferência às suas criações.

Machado de Assis, titular da coluna “Revista de Teatros” no periódico *O Espelho*, acompanhou a trajetória de César de Lacerda nos palcos cariocas desde 1859. Na resenha de 18 de dezembro de 1859, avaliou três peças do dramaturgo português: *Probidade, Dois mundos* e *Os filhos do trabalho*. Constata que “o elemento democrático é uma proeminência em algumas das composições de César de Lacerda”. Nas duas primeiras, observa que “toda a vantagem fica ao mundo das pobreza honestas”, ressaltando que no drama *Os filhos do trabalho*, mais recente, parece “trazer ainda o mesmo cunho democrático” (Assis, 2009, p. 159). O posicionamento favorável permanece nos anos subseqüentes. Nas crônicas publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, reitera o juízo, quando comenta a reprisada *Cinismo, ceticismo e crença*. Em 1865, destina resenha a *Trabalho e honra*, centrando suas notas no desempenho dos atores.

As relações entre Machado de Assis e César de Lacerda tomam uma configuração particular quando compete ao primeiro elaborar o parecer de aprovação ou não a *Mistérios sociais*, submetida em 1862 ao Conservatório Dramático Brasileiro.

MISTÉRIOS SOCIAIS

Mistérios sociais dataria de 1858, ano de sua publicação em livro. A trama da peça divide-se em quatro atos, passando-se o primeiro na residência do Visconde de S. Silvestre, arruinado nobre

¹ *Diário do Rio de Janeiro*, ano 50, n. 181, 27 de julho de 1857. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&Pesq=%22Cezar%20de%20Lacerda%22&pagfis=22101. Acesso em: 20 ago. 2023.

português. Ali comparecem Aparício Alves, médico responsável pela saúde da Viscondessa, Aprígio das Neves, lobista encarregado de publicizar o nome do Visconde junto ao governo, e a Baronesa, jovem viúva falida que busca em um novo casamento a oportunidade de sair da penosa situação financeira. Após o longo diálogo inicial, entra em cena Frederico de Lucena, moço endinheirado com quem os aristocratas contam para melhorar sua atual conjuntura econômica.

Frederico não é europeu: provém do Novo México, mas domina a língua portuguesa em parte em decorrência de suas viagens. Em conversa à parte, o rapaz divide com o médico as suspeitas de que o Visconde seja seu pai, o qual, na juventude, residiu no México, de onde voltou rico. De volta a Portugal, obteve o título de nobreza e, à custa de algumas negociatas, manteve a fortuna, conforme denuncia Aparício, conhecedor também dos parentes do fidalgo, localizáveis em uma taverna popular.

O desdobramento do diálogo com o médico propicia também mais informações sobre Lucena: o enriquecimento por meios legítimos e sua origem – fora escravizado e, agora, era homem livre. O rapaz almeja confrontar o pai, lembrando-lhe que ele, “o filho da escrava, foi também vendido” (Lacerda, 1858, p. 34). E que foi comprado por um homem que o ajudou, concedendo-lhe a liberdade e colaborando para que pudesse ganhar “muito dinheiro” (Lacerda, 1858, p. 34). Assim, pode adquirir a mãe e libertá-la, além de recuperar a honra de seu pai:

Comprou sua mãe, que moribunda lhe deu o último ósculo, com a sua última bênção! (*Com exaltação*)
Oh! mas morreu livre!! Depois de comprar a liberdade de sua mãe, o escravo comprou a honra de seu pai! Hoje levanta a fronte sem mancha, e pede ao senhor Visconde de S. Silvestre que lhe lance a bênção paternal! (Lacerda, 1858, p. 35).

Frederico pretende não apenas alcançar o reconhecimento do Visconde, como também materializar planos revolucionários: estimular a imigração portuguesa para a América, empregando os colonos em fábricas, porque acredita no desenvolvimento industrial como caminho para o progresso e a riqueza. Seus argumentos incluem a contraposição entre o trabalhador branco e europeu, destinados ao Novo México, aos escravizados, que “serve[m] nos trabalhos agrícolas”, mas a quem faltam “instrução”, e sobretudo [...] certo pundonor” (Lacerda, 1858, p. 39). O Visconde considera-os “uma espécie de animais sem inteligência”, mas Frederico faz questão de afirmar que têm “alma”, “embrutecida pelo azorrague dos feitores, e por isso inapta para os trabalhos de inteligência. Esta classe está quase antítese (sic) por falta de civilização, queria eu vê-la acabada por uma vez, e substituída pela dos verdadeiros operários” (Lacerda, 1858, p. 40).

O segundo ato transcorre na taverna em que se reúnem pessoas pobres que vivem de biscate. Sua fala distancia-se da norma culta, e o emprego de palavras do jargão suburbano acentua a clivagem social. Nesse local, Frederico e o médico procuram localizar Manuel Fortunato, que, embriagado, se apresenta aos visitantes.

O diálogo permite a Frederico descobrir que Fortunato, desempregado, recebe algum tipo de ajuda de S. Silvestre. Ao sair da taverna, a personagem é atropelada pela carruagem do Visconde; o médico socorre-o e ouve, ao lado de seu acompanhante, o operário denunciar o responsável pelo gesto criminoso: seu irmão Justiniano da Silva, o qual, reconhece Frederico, é o nome de seu pai. O ato encerra com a cena de reconhecimento: revelam-se a identidade do Visconde e sua procedência social.

Os atos finais vão na direção da reconciliação: Frederico, após repreender o pai e obrigá-lo a admitir seus atos desonestos e os vínculos familiares até então negados, ajuda-o financeiramente.

Coroando o final feliz, desposa a baronesa, após ter solucionado de modo favorável as pendências econômicas da bela viúva.

Entre um ponto e outro, Frederico esclarece sua visão de mundo: a crença no valor da instrução e as reivindicações por democracia e igualdade, de que o acusa o Visconde:

Visconde – Vejo que a democracia cega-o de todo, senhor Lucena! Admira conservar ainda esses princípios, sendo tão rico como dizem! A igualdade...

Frederico (com ironia) – É a minha divisa... (Lacerda, 1858, p. 133).

Mistérios sociais, afinada aos princípios realistas de seu tempo de produção e coerente com o “elemento democrático” que Machado de Assis reconhece nas peças encenadas no Rio de Janeiro, expõe ideias progressistas, traduzidas pela personagem Frederico de Lucena. Questiona o escravismo que avilta os seres humanos e advoga princípios que o alinham à declaração dos direitos humanos, como os de igualdade e liberdade. Mas não adota perspectiva abolicionista, já que a autonomia do protagonista se deveu à generosidade de Aparício Alves, e seu enriquecimento, ao empenho pessoal. A emancipação é concedida graças a um gesto individual, que, da sua parte, gera medidas que se encadeiam: o médico alforria o rapaz que motivou sua simpatia, que, por sua vez, liberta a mãe agônica.

Lucena tem um plano para erradicação do escravismo, relacionado ao estímulo à imigração de desempregados portugueses, que, no México (vale dizer, na América), trabalhariam em fábricas. A seu ver, não apenas a classe escravizada desapareceria, substituída por operários brancos livres, como se sanariam os entraves socioeconômicos de Portugal, cujos postos de trabalho existentes não bastavam para acolher a população pobre. Nada diferente do que se assistia na época, quando o governo lusitano impelia os habitantes a buscar na América o que, do ponto de vista material, faltava em sua pátria. O progressismo de Lucena – por tabela talvez, o de Lacerda – não pleiteava o reconhecimento das populações escravizadas, mas uma saída, praticada, aliás, pelo Estado português, para as desigualdades locais.

Por isso, é importante para o andamento do enredo que Lucena seja um ex-escravizado alforriado por um homem branco que o amparou até o rapaz alcançar independência financeira. Só depois o protagonista toma as rédeas de sua história pessoal, emancipando a mãe e buscando o pai fujão e delinquente. Ele exemplifica a própria tese, razão por que recorre à sua trajetória para provar que um ex-escravizado pode dar tão certo, que passa a ter condições de desposar uma baronesa, pagar as dívidas do pai e ainda perdôá-lo pelo modo como vinha tratando os parentes próximos.

Se Lucena não fosse um ex-escravizado, não haveria como comprovar as teses propostas por *Mistérios sociais*. Talvez por essa razão a peça tenha esse nome: o Visconde, velhaco e caloteiro, ocupava o topo da hierarquia; Lucena, filho de uma escravizada, tinha personalidade nobre e projetos de aperfeiçoamento da sociedade. Mas o autêntico mistério aparece na fala do próprio Frederico, quando este pergunta a Aparício quem é o Visconde e de onde veio sua riqueza; o interlocutor confessa sua ignorância a respeito, e o protagonista responde, mais na condição de *raisonneur* que de personagem: “Bem; indícios desses tenho-os achado por toda a parte. É um dos mistérios mais característicos das sociedades, que se dizem civilizadas” (Lacerda, 1858, p. 30). Também o percurso de Frederico pode ser interpretado como “mistério social”, por isso, o moço faz questão, no último ato, de narrar seu

passado à Baronesa, repetindo, em alguns trechos, o que já fora informado em ocasiões anteriores.² Contudo, ele precisa legitimar-se perante a noiva, que, assim, ratifica sua escolha, aceitando deixar Portugal e mudar-se para a América.

Mistérios sociais não é obra abolicionista, nem parece particularmente preocupada com a condição dos escravizados, já que proclama a possibilidade de sua redenção – por meio de uma interferência externa, proveniente de pessoas progressistas e endinheiradas. No passado, Aparício Alves encarnou esse papel, transmitido a Lucena, que, no presente, reproduz a conduta do mentor. Mas, para garantir a aceitação da tese, precisava de um exemplo convincente – e esse é o papel que o protagonista desempenha. Foi com esse perfil que, em 1859, os produtores da peça no Brasil tentaram encená-la no Ginásio Dramático, sala de espetáculos já habituada a receber as criações de César de Lacerda.

MACHADO DE ASSIS NO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO

Em 1862, Machado de Assis, que atuava sobretudo como jornalista, assume a posição de censor no Conservatório Dramático, entidade privada fundada em 1843 com a finalidade de revisar e censurar os textos teatrais interessados em se apresentar nos palcos da Corte. Conforme a Resolução Imperial de 28 de agosto de 1845, as seguintes violações impediam a liberação de uma peça: expor em cena assuntos ou expressões “menos conformes com o decoro, os costumes e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar”; e “pecar[...] contra a veneração à Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas, e contra a guarda da moral e decência pública”. “Pecar[...] contra a castidade da língua” ou a prosódia eram defeitos que não impediam o licenciamento da apresentação.³

Em artigo de 1860, Machado se pronunciara contra os critérios do Conservatório, porque considerava ser necessário conferir maior peso à qualidade estética, a saber, o “mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua” (Assis, 2009, p. 180). Agora, na condição de membro daquela instituição, tinha oportunidade de viabilizar seus princípios.

Em 1952, 16 de seus pareceres foram localizados por Eugênio Gomes e reproduzidos em 1956 na *Revista do Livro* (Sousa, =1956, p. 178-192), da Biblioteca Nacional. As avaliações sugerem a prática de suas ideias estéticas, evidenciando as falhas composicionais das obras apreciadas; mas seguidamente libera-as para encenação, porque, como observa, não cometem os “pecados” relacionados na Resolução de 1845. O crítico proibiu apenas três dentre as 16 peças que examinou, porque, a seu ver, “ofendiam a

2 Transcreve-se a longa explicação dada por Lucena à Baronesa: “Uma das testemunhas daquela venda foi o senhor Doutor Aparício, que viajava então pelo país, exercendo a sua faculdade, e procurando, creio eu, plantas desconhecidas na Europa. Entre os diversos grupos de escravos, tornava-se mais saliente um, pela imensa dor que ali se via! Era uma jovem crioula, e o seu filhinho de cinco anos de idade! As lamentações daquela desgraçada, os termos de que se servia, e sobretudo a sua elegante toilette, tudo isto atraiu as vistas do Doutor, que perguntando quem era aquela infeliz, soube que era a escrava predileta do fugitivo; isto é, a sua amante, de quem tinha o filho, que ela apertava nos braços. Condoído por tão mísera sorte, e com a bondade que o caracteriza, o senhor Doutor comprou o escravozinho, que pela sua pouca robustez e tenra idade, foi vendido muito barato. Todos esperavam vê-lo também comprar a mãe; mas o Doutor pagou na véspera a sua passagem a bordo de um navio que o devia levar à Inglaterra, e a sua bolsa ficou exaurida. Contudo, o que lhe restava entregou-o nas mãos de um honrado lojista, a quem salvou da morte numa grave enfermidade, e disse-lhe que aquele dinheiro era destinado à educação do escravo que acabava de comprar, a fim de que este, depois de alguns anos, pudesse ganhar o dinheiro preciso para obter a liberdade de sua mãe!” (Lacerda, 1858, p. 139).

3 Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1453447/mss1453447.pdf. Acesso em: 13 jul. 2021. A ortografia foi atualizada.

moral”: “as demais – que lhe pareceram boas ou más – foram liberadas na íntegra, com exceção de uma, para a qual sugeriu uma série de alterações, como condição para sua aprovação” (Faria, 2019, p. 23). Essa peça é *Mistérios sociais*, de César de Lacerda.

Galante de Sousa observa que “as peças eram sempre analisadas por, no mínimo, dois censores” (Sousa, 1956, p. 89). Em 1859, quando *Mistérios sociais* foi avaliada, competiu a Francisco Joaquim Béthencourt da Silva redigir o primeiro parecer, que aprovou a encenação, considerando-a “moralizadora e honesta” e concluindo: “nada contém a presente comédia que impeça sua apresentação”.⁴ O segundo avaliador, Antônio José Victorino de Barros, contudo, em análise que tomou “cerca de 20 páginas” (Mainente, 2016, p. 182), vetou o texto em 16 de junho de 1859, “ressaltando todo o seu enorme potencial subversivo e iluminando os limites da tolerância da elite literária brasileira quanto à representação da escravidão nos palcos”. Alex Castro reproduz o parecer, em que o censor identifica os seguintes problemas:

1. Uma aristocrata branca casa com um homem que nasceu escravo, o que rebaixa a condição da pessoa livre: “casar uma fidalga de sangue azul com um homem que nasceu escravo, tendo ela consciência dessa condição, sendo ele opulento e ela arruinada pelo jogo, não é premeditar e executar o envilecimento da condição livre só porque é nobre?” (Castro, 2010).

2. Mitifica a condição de um liberto, que, tal como o Conde de Monte Cristo, de Alexandre Dumas, rapidamente enriquece, sem que, no seu caso, se assinale os “meios razoáveis” com que isso aconteceu:

Arvorar um liberto em Monte Cristo sem assinalar os meios razoáveis com que em menos de dez anos adquiriu hábitos de conde, variada instrução, fortuna fabulosa, não é criar um mito, uma alegoria, um símbolo que mostra a fácil possibilidade com que do nada se passa ao tudo? (Castro, 2010).

3. Apresenta a classe popular como honrada, apesar de embrutecida, enquanto desacredita os grupos elevados da sociedade:

Oferecer em espetáculo a desonra ... nos salões da grandeza e da abastança, contrastando-a com a honra, rodeada de segurança nos pardieiros da miséria, só porque é miséria, não é fulminar sátiras contra a educação da alta sociedade e cantar epopeias ao embrutecimento, que não tem cabedal para polir-se nem mesmo para educar-se? (Castro, 2010).

4. Expressa ideias socialistas, ao propor o estabelecimento de uma colônia formada por pessoas depravadas, ao mesmo tempo em que desvaloriza os trabalhadores que se empenham na melhoria de sua situação:

Querer estabelecer uma colônia modelo composta dos mais depravados ... de todas as cidades e vilas do continente europeu ... não será o requinte do socialismo? Não será irrogar censura à classe dos operários laboriosos e empregadores, que se emancipam das necessidades, ganhando com honra e louvável esforço o pão cotidiano? Não será isso uma irrisão? Uma grave ofensa ao bom-senso?... É tudo mistificação, um culto à utopia. (Castro, 2010).

⁴ Renato Aurélio Mainente transcreve o parecer: “A comédia em 4 atos – *Mistérios Sociais* – é produção original do Sr. A. Cesar de Lacerda, autor da *Probidade*, já vantajosamente conhecido nesta Corte, como escritor dramático distinto. / Conhecedor dos efeitos cômicos pela sua profissão, talentoso e erudito, o Sr. A. Cesar de Lacerda sabe escolher os assuntos e desenvolvê-los com mão de mestre. / Os seus dramas cheios de sentimento e poesia falam por isso mesmo ao coração, fazendo enternecer o espírito pela contemplação filosófica da virtude com que sempre pinta seus trabalhos. / Moralizadora e honesta, nada contém a presente comédia que impeça a sua representação” (Mainente, 2016, p. 182).

Propenso a proibir a obra, Victorino de Barros explica o que é preciso fazer para que a encenação possa se realizar: “o desaparecimento da condição servil de Frederico de Lucena, protagonista da peça”; sem essa alteração, “não pode ela subir à cena”. O censor justifica o voto: “é infelicidade nossa haver escravos em nosso país, mas uma vez que os há, e fora mesmo impolítico e ruinoso abrir mão deles nem substituí-los por braços livres de tão difícil aquisição, é, além de inconveniente, perigosa a representação de um drama cujo herói nasceu escravo”. Afinal, escreve ele, “é para prevenir os excessos a que obriga a conquista da liberdade, a possibilidade de cenas de insurreições que têm ensanguentado algumas províncias do Império e a frequência de processos e execuções de assassinos de seus senhores” (Mainente, 2016, p. 182).

No original de Lacerda, o escravismo está presente provavelmente para fortalecer as teses principais da obra: estimular a imigração, criar mecanismos que incentivem os pobres a progredirem economicamente e aceitar o cruzamento de classes sociais. Mas, para o censor brasileiro, esse atenuante não basta, porque as iniciativas não derivam das personagens brancas, e sim do herói afrodescendente. Logo, sem a alteração da condição original de Lucena – o fato de ter nascido escravizado –, ficava impedida a encenação de *Mistérios sociais*.

Três anos depois, os produtores de *Mistérios sociais*, malogrados em sua primeira tentativa, buscam mais uma vez a aprovação do Conservatório. Compete a Machado de Assis, em seu primeiro ano como censor, a avaliação do pedido.

Aparentemente, o crítico abre o parecer por onde Victorino de Barros encerra o seu, pois, já na frase inicial, manifesta sua aprovação: “o drama original português do Sr. César de Lacerda – *Mistérios Sociais* – pode subir à cena, acho eu”. Mas, na mesma oração, emenda uma ressalva: “feitas certas alterações”. A principal afeta a “condição social do protagonista”, um “escravo [...] vendido [no] México conjuntamente com sua mãe” (Pareceres, 1956, p. 186), que, agora liberto, desloca-se a Portugal, encontra o pai e casa com a baronesa. Assim, Machado não contesta o examinador de 1859, mas redige o parecer com o objetivo de autorizar a encenação dos *Mistérios sociais*.

O novo censor justifica por que exige a mudança na condição do herói: ainda que, conforme a teoria filosófica que abraça, não reconheça diferença entre dois indivíduos, está ciente de que, em “uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado” (Pareceres, 1956, p. 187). Cogita duas alternativas de composição: a primeira seria suprimir o casamento com a Baronesa, mas aceita que, com isso, a intriga ficaria desfigurada; a segunda parece-lhe “melhor e mais fácil”: “o visconde, pai de Lucena, teria vendido no México sua amante e seu filho, pessoas livres; este traço tornaria o ato do visconde mais repulsivo; Lucena dar-se-ia sempre como legalmente escravo”. Essa alteração requer, porém, modificações no texto original, e Machado expõe como o autor deve proceder:

Na penúltima cena e penúltima página, Lucena depois de suas palavras: “Ainda não acabou”, diria: “Uma carta de minha mãe dava-me parte de que éramos, perante a lei, livres, e que entre a prostituição e a escravidão ela resolveu guardar silêncio e seguir a escravidão cujos ferros lhe deitara meu pai”. (Pareceres, 1956, p. 187).

Depois de acrescentar outras sugestões de mudança, ele conclui o parecer, anotando: “feitas estas correções julgo que a peça pode subir à cena” (Pareceres, 1956, p. 187), o que parece autoritário de sua parte. O parecer, que começa com um ameno “acho eu”, conclui com uma frase que, de certo modo, obriga os produtores a remodelarem a intriga.

A descoberta dos pareceres, com sua posterior difusão por meio da *Revista do Livro*, motivou a interpretação do posicionamento de Machado de Assis sobre as peças que circularam nos palcos cariocas no período entre 1862-1864. A avaliação de *Mistérios sociais* foi a que provocou o interesse dos pesquisadores dedicados à obra do ficcionista, dado o caráter polêmico de sua atitude. Eugênio Gomes, em 1955, escreve estudo a respeito na *Revista da SBAT*, reproduzido poucos anos depois em *Machado de Assis*, coletânea de críticas lançada pela Livraria São José em 1958. Gomes identifica no parecer “um preconceito social irreduzível”, acrescentando que “a linha aristocrática de Machado de Assis já estava aí perfeitamente definida” (Gomes, 1958, p. 15). Em 1956, Lúcia Miguel Pereira, no artigo “Colcha de retalhos”, publicado no *Suplemento Literário*, de *O Estado de São Paulo*, igualmente confere especial relevância à análise feita por Machado de Assis em seu parecer, concluindo que, para o autor, é “aberrante, absurda, inadmissível a hipótese de casar-se mulher nobre com um indivíduo que tenha sido escravo” (Pereira, 1994, p. 16).

Liberada por Machado de Assis, a peça estreia no Ateneu Dramático, do Rio de Janeiro, em agosto de 1862, provavelmente com as alterações sugeridas pelo censor, a se julgar pelos comentários que acompanham o anúncio da encenação no *Diário do Rio de Janeiro*.

[...] os *Mistérios sociais* foram aprovados hoje para o *Ateneu*, porque, não já a tempo, mas os cortes que a peça sofreu, fizeram *modificar os perigos dos Mistérios*, segundo a expressão irônica, se não maliciosa, do autor das *Vespas*.⁵

Com efeito, em sua coluna da *Semana Ilustrada*, o autor, possivelmente Augusto de Castro, segundo João Roberto Faria, comenta a encenação de *Mistérios sociais*, lembrando que “essa composição foi outrora, há anos, proibida no Ginásio pelo Conservatório”. E especula: “Parece que o tempo modificou os perigos dos *Mistérios*”, trecho reproduzido em parte no anúncio do *Diário do Rio de Janeiro*. No parágrafo seguinte, o cronista cogita: “Provavelmente algum dos leitores que assistiu à representação perguntará atônito: ‘Mas por que proibiram essa peça? Em que ofende ela os costumes, a moral, as instituições do país?’ Responde ele à própria interrogação: ‘Essa é boa! Em nada! O Censor estava de mau humor e disse – *veto*. Responderam-lhe *amém!* e a peça não pôde ir à cena!’”⁶

Talvez não tenha sido bem assim. João Roberto Faria remete a uma coluna, “o Noticiário”, no *Diário do Rio de Janeiro*, datada de 15 de agosto de 1862, atribuída a Machado de Assis, em que é divulgada a representação dos *Mistérios sociais*. Ao lado da informação, segue o resumo da trama:

O enredo é simples: trata-se de um filho que, tendo sido vendido com sua mãe pelo próprio autor de seus dias, na república do México, ganha a liberdade, ilustra-se, enriquece, paga as traficâncias de seu pai, e vai depois encontrá-lo em Portugal, mostra-lhe a enormidade do seu crime, e restitui a felicidade e a fortuna à família indigente e desamparada do ex-negociante do México.⁷

Contrapostas essas anotações à peça publicada em Portugal em 1858, algumas alterações parecem efetivamente ter sido introduzidas no enredo, fora o fato de que o anúncio na imprensa sugere que

5 *Diário do Rio de Janeiro*, ano XLII, n. 225, 16 e 17 de agosto de 1862. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=%22mysterios%20sociais%22&pagfis=16089. Acesso em 21 ago. 2023.

6 C. [Castro?], A. [Augusto?] de. As vespas dramáticas. *Semana Ilustrada*. Ano 2, n. 88, 17 de agosto de 1862. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702951&pasta=ano%20186&pesq=mysterios&pagfis=704>. Acesso em 27 ago. 2023.

7 Noticiário. *Diário do Rio de Janeiro*, ano XLII, n. 224, 15 de agosto de 1862. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=Notici%C3%A1rio&pagfis=16082. Acesso em 27 ago. 2023.

efetivamente cortes ocorreram. Certamente Lacerda não encolheu o papel da Baronesa, pois o jornalista cita o desempenho da atriz que faz o papel da viúva, mencionada também na divulgação da peça no *Correio Mercantil* quando comunica sua estreia. Mas pode-se cogitar que o episódio do casamento foi retirado, já que não é mencionado no sumário publicado no *Diário do Rio de Janeiro*. Mais provável é ter Lacerda adotado a opção do censor, que faz de Lucena uma criatura livre vendida pelo repulsivo pai antes de ter deixado o México, sendo essa a alternativa escolhida por João Roberto Faria, ao avaliar a notícia do jornal.

Filho de uma escravizada, Lucena não seria livre pelas leis brasileiras da época. Robert W. Slenes chama a atenção para a legislação que não concedia liberdade a crianças cujo pai era um homem branco livre (Slenes, 1997). Mas Lacerda escreveu sua peça em Portugal, e o herói nascera no México, portanto, aquela condição não seria um problema para o autor ou seu público. Porém, transplantada a obra para o Brasil, a questão tornava-se mais complexa, razão pela qual Machado de Assis insiste, em seu parecer, que a mãe de Lucena redigira uma carta em que afiançava ser o filho livre, mas que optara pelo cativo para fugir da prostituição a que seria jogada.

O ponto em comum entre o parecer e o sumário situa-se em um aspecto: fora o Visconde que lançara o filho e a mulher à servidão, de modo que Lucena não nascera cativo, suplantando-se, assim, a situação que tanto indignara Victorino de Barros – alçar um escravizado à condição de herói, circunstância capaz, segundo o censor, de estimular rebeliões e sacudir a ordem social.

Machado de Assis tenta contemporizar, evitando contradizer o enfurecido censor de 1859, já que esse provavelmente expressava o sentimento dos grupos conservadores que formavam a plateia branca das salas de espetáculo, mas permitindo a exibição da peça, porque, indiretamente, a trama não deixava de afiançar a elevação moral de um afrodescendente, ex-escravizado ou não.

A pedra de toque situa-se na circunstância de Lucena, ainda que liberto, ser filho de uma escravizada, condição compartilhada por boa parte da população brasileira. Não era o caso de Machado de Assis, afrodescendente cujo pai era um homem livre (ainda vivo em 1862). Mas era o caso, por exemplo, de Jorge, uma das personagens-chave de *Mãe*, de José de Alencar, encenada dois anos antes.

Logo, não se trata de justificar as palavras de Victorino; afinal, o primeiro censor foi favorável à exibição da peça. Mas seu parecer, indiretamente, coloca o dedo em uma ferida que, ao fazer a avaliação e propor alterações tanto no enredo como no texto, Machado procurou contornar. Essas intervenções, inexistentes nos demais pareceres, parecem evidenciar que o assunto mexeu com o crítico, o qual, aliás, vinha se mostrando bastante ativo ao examinar a questão do escravismo em dramas produzidos na época e nos anos seguintes.

No seu parecer, Machado de Assis não contrariou seus princípios, nem violou o rumo de sua trajetória crítica, pois, quando perante obras protagonizadas por escravizados, como *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro, ou *Mãe*, de José de Alencar, procurou destacar seus méritos enquanto exposição dos males provocados pelas dissensões raciais.

MISTÉRIOS SOCIAIS – O DAY AFTER

César de Lacerda, antes mesmo de mudar-se temporariamente para o Brasil, parece ter procurado ajustar seu drama ao gosto nacional das plateias brancas. De certo modo pode-se afirmar que abraçou

seu texto, embora faltem testemunhos diretos para corroborar a circunstância. Encenado em 1862, ele se alinhava a um trajeto que terá *Mãe*, de José de Alencar, como um de seus pontos de partida, e *Cancros sociais*, de Maria Ribeiro, como de chegada, colocando-se Machado de Assis no meio do caminho.

Mãe é o drama nacional que evidencia com mais vigor a infelicidade do filho de uma escravizada. A se julgar pela pesquisa de Robert W. Slenes, não é ocasional o fato de José de Alencar ter produzido a peça naquelas circunstâncias. O historiador lembra que, nos anos 1850, foi negado, em Tribunais de Apelação, o direito à liberdade de mulheres que tinham filhos com seus senhores. No Acórdão de 1855, registra-se, conforme cita Slenes, que “o ajuntamento ilícito do senhor com a escrava não é razão suficiente que importe a liberdade da escrava e dos filhos posteriores ao ajuntamento ilícito, depois da morte do senhor” José de Alencar, em 1859, ano em que redigiu a peça, “ocupava os cargos de chefe de seção e consultor do Ministério da Justiça”, estando provavelmente a par dos debates jurídicos relativos à questão. Não por acaso, *Mãe* passa-se no início de fevereiro de 1855, “justamente na cidade, no mês e talvez, no que se refere ao último ato, no dia (6 de fevereiro) do Acórdão infame desse ano, tão combatido pelo IAB [Instituto dos Advogados Brasileiros] quatro anos mais tarde” (Slenes, 1997, p. 260).

Desta conjuntura, nada ocasional, Slenes deduz a “natureza política de *Mãe*”: “o suicídio da mãe escrava, que receava ser desprezada pelo filho por ter sido cativa, reveste-se, portanto, de um sentido metafórico: é a esperança de liberdade de todas as escravas na sua situação que é assassinada pelo Acórdão” (Slenes, 1997, p. 262).

Há poucos pontos de contato entre *Mistérios sociais* e *Mãe*, afora a circunstância de os protagonistas dos dois dramas serem filhos de escravizadas. Frederico sabe quem é seu pai, enquanto Jorge, na peça de Alencar, descobre a filiação somente no último ato. Ambos, porém, seriam escravizados aos olhos da legislação brasileira, provável razão por que Machado de Assis, admirador do drama nacional, tenha se apropriado da ideia de que, emancipando antecipadamente a mãe de Frederico, esse pudesse pertencer à galeria dos libertos.

Cancros sociais, de Maria Ribeiro, encenada em 1865 e publicada em 1866, é a obra em que se identifica com maior nitidez a releitura dos dramas de Alencar e Lacerda. O núcleo da trama é dado pela relação entre o protagonista, Eugênio S. Salvador, e Marta, a mãe cuja existência descobre já adulto e que encontra por acaso. É Marta quem revela ao rico comerciante residente no Rio de Janeiro que é seu filho, fruto de uma relação ilícita com o Visconde de Medeiros, na época um pobre guarda-livros que deu um golpe em seus empregadores e, ao mesmo tempo, vendeu o pequeno filho a um mercador de escravizados.

No decorrer da intriga, S. Salvador, desesperado por se descobrir cativo, é informado por outra personagem que os senhores de Marta a haviam previamente emancipado, de modo que o protagonista recupera a condição de liberto.

Cancros sociais confere a Marta uma personalidade forte, que não se dobra a contrariedades, mesmo rejeitada pelo filho nos primeiros atos. Assim, ao contrário de Joana, de *Mãe*, não se deixa abater pelo infortúnio, nem se suicida, como faz a personagem de Alencar. A peça de Ribeiro apropria-se de elementos da intriga do drama anterior, para contradizer a solução trágica adotada naquele. Mas o envolvimento de Joana com seu senhor branco, que deu nascimento a Jorge, não se deve ao envolvimento com um trambiqueiro que, de golpe em golpe, torna-se membro da aristocracia local. Esse segmento

da intriga provém de *Mistérios sociais*, somado à solução mágica oferecida por Machado em seu parecer e, provavelmente, transformada em parte da ação da peça de Lacerda.

Que o drama de Lacerda não deixou indiferente alguns de seus leitores, entre os quais Machado de Assis, sugere-o outro trecho do drama.

Perto de seu final, Lucena trava longo diálogo com a Baronesa em que narra a vida pregressa do Visconde quando residia no México e os esforços feitos para obter os recursos necessários ao pagamento das dívidas deixadas por aquela personagem. Cita que foi necessária a inclusão, “entre os objetos vendidos”, de “alguns desses miseráveis, a quem Deus concedeu os privilégios de homens, mas a quem outros homens deram a propriedade de animais!” (Lacerda, 1858, p. 136). A Baronesa pergunta, primeiramente, se eram escravos, e Frederico concorda; depois, questiona: “O senhor Lucena não tem escravos na sua pátria?” (Lacerda, 1858, p. 136), a que ele responde: “Não, minha senhora. Há em minha casa alguns homens e mulheres, que me servem, a quem o mundo chama meus escravos; porém, tenho a felicidade de eles mesmos se chamarem – *meus amigos!*” (Lacerda, 1858, p. 136; grifo no original).

Não há como não associar a frase de Lucena a de uma das personagens do conto “*Virginius – Narrativa de um advogado*”, que Machado de Assis publicou em 1864 no *Jornal das Famílias*. O narrador, neste caso o antigo colega do advogado do título, refere-se a Pio, proprietário da fazenda em que é acolhido para defender Julião, o trabalhador afrodescendente que, para salvar a honra da filha, matara-a e, no começo da trama, aguarda julgamento.

Quem contrata o advogado, originário da Corte, é também Pio, que deseja salvar Julião da morte por enforcamento, sentença usualmente dada aos afrodescendentes acusados de algum crime. Julião tem um atenuante – apunhalara a filha para evitar que Carlos, filho de seu patrão e menino mimado, violasse Elisa, a jovem inocente, assediada pelo herdeiro das terras onde o pai trabalha (Zilberman, 2021, p. 211-281).

Como diz o conhecido do advogado, “escravo é o nome que se dá; mas Pio não tem escravos, tem amigos” (Assis, 1864, v. 7, p. 194). Tanto no universo de Lucena, quanto naquele desenhado em “*Virginius*”, não há diferenças entre pessoas livres e cativos, o que igualmente nivela as classes sociais, já que desaparecem as dissidências e as reivindicações. É o mundo do “homem cordial” descrito por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*.

A proposta de Lacerda naquele ponto talvez tenha seduzido o escritor iniciante que buscava uma alternativa para traduzir as relações raciais no Brasil. Machado não seguiu esse percurso em sua obra, mas, em dado momento, deteve-se nele, registrando sua presença com muita simpatia.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *O Espelho*. Organização, introdução e notas João Roberto Faria. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ASSIS, Machado de. *Virginius*. Narrativa de um advogado. Publicação Ilustrada. *Jornal das Famílias*, Tomo II, v. 7, p. 194-197, 1864.

CASTRO, Alex. O escravo que Machado de Assis censurou. *Afro-Hispanic Review*, v, 29, n. 1, p. 25-38, 2010. Disponível em: <https://alexcastro.com.br/machado>. Acesso em: 25 ago. 2023.

FARIA, João Roberto. Teatro e escravidão: a censura do Conservatório Dramático Brasileiro. *Sala Preta*, v. 19, n. 1, p. 18-46, 2019

GOMES, Eugênio. Machado de Assis, censor dramático. In: GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

LACERDA, Augusto César de. *Mistérios sociais*: comédia em quatro atos. Porto: Cruz Coutinho, 1858.

MAINENTE, Renato Aurélio. *Reformar os costumes ou servir o público*: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, 2016. p. 182

PARECERES emitidos por Machado de Assis. *Revista do Livro*, Ano I, n. 1-2, p. 178-192, 1956. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=393541&pasta=ano%20195&pesq=Parecer&pagfis=176>. Acesso em 21 ago 2023.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Colcha de retalhos. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994. p. 15-18.

SLENES, Robert W. Senhores e subalternos no Oeste paulista. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (org.). *História da vida privada no Brasil*. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia de Bolso, 1997. p. 234-290

SOUSA, J. Galante de. Machado de Assis, censor dramático. *Revista do Livro*, Ano I, n. 3-4, p. 83-92, 1956.

ZILBERMAN, Regina. “Virginius” e os direitos humanos. In: WERKEMA, Andréa Sirihal; ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Atualidade de Machado de Assis*. Leituras críticas. São Paulo: Nankin; FAPERJ, 2021. p. 211-281.