

HIGIENISMO NO BRASIL IMPERIAL E A DEFICIÊNCIA EM CENA¹

HYGIENISM IN IMPERIAL BRAZIL AND DISABILITY ON STAGE

Lucia REILY²Cássia Geciauskas SOFIATO³

RESUMO: O movimento higienista impactou o Rio de Janeiro a partir do século XIX nas esferas pública e privada. Durante esse período, foram fundadas no país as duas primeiras instituições de instrução e assistência a crianças cegas e surdas (em 1854 e 1857, respectivamente), com o objetivo de “regenerá-las” e diminuir o risco de se tornarem um fardo para a sociedade. Além de gerar preocupação no âmbito econômico, de saúde e de educação, a questão da deficiência permeava também o campo da cultura. O objetivo deste estudo foi, então, compreender como as representações eurocêntricas de deficiência, em diálogo com o higienismo vigente, circulavam no teatro carioca, configurando estereótipos e mobilizando ações de ordenamento social. A abordagem desta pesquisa exploratória é documental e qualitativa. O *corpus* é constituído de peças teatrais listadas no inventário de “Os Exames Censórios do Conservatório Dramático Brasileiro”, encenadas no Rio de Janeiro no século XIX, cujos títulos se referem a personagens com deficiência, além de artigos de jornais e documentos oficiais. Os resultados apresentam um panorama sobre a deficiência retratada no teatro, exigindo dos atores uma vivência da alteridade, em um período marcado por perspectivas higienistas.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Especial. História da educação. História da cultura.

ABSTRACT: The hygienist movement impacted Rio de Janeiro from the 19th century onward in both public and private spheres. During this period, Brazil's first two institutions for the instruction and care of blind and deaf children were founded (in 1854 and 1857, respectively), with the aim of “regenerating” them and reducing the risk of their becoming a burden to society. In addition to raising concerns in the fields of economics, health, and education, the issue of disability also permeated the cultural sphere. The aim of this study, therefore, was to understand how Eurocentric representations of disability, in dialogue with prevailing hygienist ideas, circulated in the theatrical scene of Rio de Janeiro, shaping stereotypes and mobilizing actions of social ordering. This exploratory research adopts a documentary and qualitative approach. The *corpus* consists of plays listed in the inventory of “*Os Exames Censórios do Conservatório Dramático Brasileiro*” [The Censorship Examinations of the Brazilian Dramatic Conservatory], performed in Rio de Janeiro in the 19th century, whose titles refer to characters with disabilities, as well as newspaper articles and official documents. The results present an overview of how disability was portrayed in theater, demanding from actors an experience of alterity in a period marked by hygienist perspectives.

KEYWORDS: Special Education. History of education. History of culture.

1 INTRODUÇÃO

*O teatro é para o povo o que o Côro é para o antigo theatro grego;
uma iniciativa de moral e civilização.*
Machado de Assis (1859a, p. 2)

Que resta ao cego, pois?... Vida importuna?... Lágrimas vãs... Ouvir dizer — coitado! Quando ele passa tentando a estrada?...

Ente sempre passivo ser no mundo, A quem já bens demais se lhe concedem. Bordão que palpe, e condutor que o guie?...

Oh! Minha mãe, antes morrer!... Tiranos os que o punhal amigo me arrancaram, quando tentei cortar tão tristes dias!... Dias?... Nem sei que é dia?... Oh! Desgraçado! Que só conheço a noite!... A luz que ainda me animava, essa mesma apagar querem!... A luz do amor!... Maria!... (Macedo, 2018, ato 1, cena 2)

¹ <https://doi.org/10.1590/1980-54702025v31e0350>

² Livre Docente. Professora colaboradora com atuação em Arte e Educação Especial. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas/São Paulo/Brasil. E-mail: lureily@unicamp.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2792-8664>

³ Professora doutora. Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo (USP). Realiza pesquisas sobre a história da Educação de Surdos. Campinas/São Paulo/Brasil. E-mail: cassiasofiato@usp.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5291-9658>

No século XIX, o Rio de Janeiro passou por grandes transformações motivadas pelo seu processo de Independência de Portugal e, posteriormente, pela necessidade de tornar-se cosmopolita. Segundo Mota (2007, p. 63), a vida social, política, econômica e artística ganhou novos contornos com a presença de “pintores, artistas, escritores, diplomatas, financistas, jornalistas e um leque variado de profissionais”. No contexto das mudanças, a vida cultural, endereçada principalmente à elite, passou a figurar com exposições de arte, exibições de peças de teatro, contando, muitas vezes, com a presença de Sua Majestade, o Imperador.

O excerto relativo à peça *O cego*, de 1849, de autoria de Joaquim Manuel de Macedo – autor de *A moreninha* –, revela a presença do teatro na sociedade carioca e uma de suas muitas temáticas, a questão da deficiência, anteriormente à fundação de instituições de assistência e educação de crianças com deficiência (Macedo, 2018). O segmento faz parte de um diálogo entre Paulo, cego há dois anos, e sua mãe, Emília, no dia das núpcias dele com Maria. Emília avisa que teve um pressentimento de que o himeneu resultaria em desgraça e implora ao filho que não se case. A resposta de Paulo revela, de um lado, sua indignação com aqueles que não querem lhe conceder o direito de ser feliz no amor e, de outro, descreve a cegueira como uma condição deplorável de dependência e estigma social, bastante congruente com o entendimento que circulava na sociedade sobre as pessoas cegas.

Dignas de compaixão, de acordo com Martins (1871), as pessoas cegas eram infelizes condenadas ao perpétuo existir nas trevas, vivendo na perigosa ociosidade que era prejudicial ao seu espírito. Ademais, em comparação com outras condições humanas, segundo o pensamento vigente à época, o cego era “sem dúvida, na escala dos infelizes, o que maior soma de desgraças capitaliza e, por isso, o mais digno de profunda compaixão e dos mais ardentes desvelos de caridade” (Magalhães, 1872, p. 2-A, A-C1-7).

Na sociedade da época, acreditava-se que a situação de pessoas com deficiência visual e surdas só poderia ser modificada por meio de instrução especializada, o que passou a ser oferecida a partir de 1854 e 1857, respectivamente, em dois institutos que foram fundados com a finalidade de formar intelectualmente o referido público, além de ensinar um ofício compatível com a sua condição, valorizando a educação moral e religiosa. Referimo-nos ao Imperial Instituto de Meninos Cegos e ao Imperial Instituto para Surdos-Mudos, os quais, por meio da institucionalização, legitimaram um trabalho com métodos e recursos especializados e presença de gestores/diretores ligados à Corte (Sofiato, 2024). Graças a essa iniciativa, a circulação de ideias sobre a deficiência ganhou maior visibilidade na sociedade imperial por meio de publicações em jornais a respeito do trabalho ali realizado – como o *Almanak Laemmert*, 1856-1889.

Embora essas instituições atendessem poucos alunos, pelo menos esse público estaria “a salvo” do embrutecimento promovido pelo isolamento e poderia se tornar menos oneroso para o Estado por meio da boa educação (Leite, 1886). Observa-se que era negada a matrícula a crianças com outras deficiências associadas nos dois institutos precursores da Educação Especial. Fadadas à condição de infelizes, o abandono era uma perspectiva potencial. No caso de crianças provenientes de camadas populares identificadas como “dementes” ou “aleijadas”, a elite temia que, à margem da sociedade e sem ofício, elas tendessem à mendicância e à criminalidade.

É marcante o desprezo de algumas autoridades governamentais em relação às camadas consideradas marginais, denominadas de “parasitas da árvore social”, como vemos no excerto do

relatório do Presidente da Província do Rio de Janeiro, Manoel de Souza França, apresentado à Assembleia Legislativa Provincial em 1841, ano da fundação do Hospício de Pedro II:

Os ébrios e mendigos, vadios, arruadores turbulentos, jogadores de profissão, órfãos desvalidos, filhos sem pai, moços sem officios, donzelas sem amparo, são outros tantos parasitas da árvore social que he mister extirpar-lhe do tronco opportunamente, convertendo-lhe a aptidão em trabalho, que he riqueza. (França, 1841, p. 12)

Os pressupostos do higienismo impactaram a sociedade carioca no século XIX em diferentes esferas. No caso da circulação de ideias sobre a deficiência, um dos veículos para isso foram as peças teatrais.

1.1 PRECEITOS HIGIENISTAS E A SOCIEDADE CARIOCA

Machado (2011) pontua que o higienismo era um ramo da medicina que teve origem na obra *Sobre os ares, águas e os lugares*, de Hipócrates; segundo a autora, “esse pensamento médico estabeleceu uma relação entre algumas doenças e o meio natural” (p. 4), e isso era determinante para a tomada de decisões no plano social. Assim, o movimento constituía-se como preventivo e urbano, e tinha o Estado como propulsor, envolvendo as classes dirigentes e viabilizando-se por meio de políticas públicas que pretendiam normatizar os costumes e as práticas sociais.

Araújo (1982) destaca que, nas primeiras décadas do século XIX, o Rio de Janeiro conservava um melancólico aspecto colonial, e as condições sanitárias eram muito precárias, agravadas pelo aumento populacional. Os serviços de saúde pública eram praticamente inexistentes e se conservariam assim até meados do século XIX, quando a cidade foi assolada por doenças e epidemias de varíola, febre amarela e cólera morbo. Capistrano de Abreu, conceituado historiógrafo, afirmava: “da higiene pública se incumbiam as águas da chuva, os raios de sol e os diligentes urubus” (Abreu, 1928, como citado em Araújo, 1982, p. 19). O autor ainda detalha as condições encontradas nesse período:

Era um aglomerado de casas achapadas e sobrados de descurada aparência que mui raramente possuíam água encanada, esgotos e latrinas, num labirinto de ruas, vielas, becos e tortuosas ladeiras, na maioria estreitas, sombrias e sujas, sem pavimentação ou mal calçadas, que se estendiam e desciam pelas colinas, margeando praias e boqueirões ou serpeando vales por extensos mangues e lodaçais infectos, em parte aterrados com lixo e outros detritos, em flagrante desacordo com as mais rudimentares regras de higiene. (Araújo, 1982, p. 11)

Entretanto, de acordo com Ferreira (1999), diferentemente do que ocorreu no Brasil Colônia, quando a presença de médicos era exígua, no período imperial houve uma mudança significativa em relação à avaliação da salubridade do Brasil. Os médicos desejavam controlar os assuntos relativos à organização da saúde pública em seu exercício profissional e, conseqüentemente, “empenharam-se em produzir uma leitura original do quadro sanitário, cujo resultado mais importante foi a redefinição da importância das condições socioambientais brasileiras como fonte geradora de velhas e novas patologias” (p. 2). Segundo o autor, o início da institucionalização da higiene no Brasil se deu a partir da criação da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro, em 1829, depois constituída como Academia Imperial de Medicina, em 1835.

Na década de 1850, foi instaurada também a Junta Central de Higiene, um órgão do governo imperial responsável por zelar pela saúde pública (Chalhoub, 2017). Tal criação foi motivada por mudanças na demografia urbana no Rio de Janeiro, que ocasionaram conflitos relativos à habitação de pessoas menos favorecidas, nos chamados cortiços, à proliferação de doenças, entre outros aspectos. De acordo com Miranda e Costa (2018), a assistência à saúde no Rio de Janeiro se traduzia em medidas visando à higienização das cidades, tais como:

Drenagem de pântanos, ampliação dos limites da cidade, com a criação de novas freguesias, abertura de ruas, construção de novas residências em locais mais salubres, abertura de valas para canalização de esgoto, melhoria no abastecimento de água, proibição de enterros no interior das igrejas, construção de hospitais de isolamento, dentre outras. (Miranda & Costa, 2018, p. 28)

A partir de 1860, observa-se certa melhoria em relação à situação urbana no Rio de Janeiro a partir do saneamento e da criação de um sistema de esgotamento sanitário; entretanto, isso não significou a resolução de todos os problemas. “Até o final do século XIX não houve ações governamentais que melhorassem as condições de salubridade da cidade” (Machado, 2011, p. 15). A crise da saúde pública foi longa na cidade do Rio de Janeiro e, segundo Chalhoub (2017), a ideologia do higienismo caracterizou-se por um processo conflituoso, com resultados obtidos a preços sociais elevados. O fato é que a higiene se tornou o paradigma dominante. O processo civilizador fazia parte dos princípios de gestão. Assim, investir na saúde pública poderia ser um investimento no “aperfeiçoamento moral e material” (Chalhoub, 2017, p. 40), que serviria para a população em geral.

Uma das vozes mais influentes na propagação do discurso higienista nas décadas de 1820 a 1850 foi a do médico naturalista francês José Francisco Xavier Sigaud (1796-1856), que chegou ao Brasil com a família em 1825. Como apoiador de Napoleão Bonaparte, foi obrigado a buscar refúgio fora da França porque o clima antibonapartista do regime de Carlos X coibia a atuação profissional dos dissidentes (Ferreira, 2011). No Brasil, foi membro fundador da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro (SMRJ) e, juntamente com seu compatriota Pierre Plancher, foi editor de vários periódicos locais, como o *Spectador Brasileiro*, o *Jornal do Commercio* e o *Diário de Saúde*. O doutor Sigaud foi nomeado, em 1833, médico honorário da família imperial, o que oportunizou maior aproximação com o imperador (“Xavier Sigaud”, 2023).

Entre estudiosos da história da Educação Especial, Sigaud é conhecido por seu papel instrumental na fundação do Instituto Imperial dos Meninos Cegos (Jannuzzi, 2004; Leão, 2017). Ele tinha um interesse pessoal nesse projeto porque sua filha, Adèle Marie, era cega. Havia buscado, na França, em 1843, metodologias para educação de crianças cegas e trouxe conhecimentos sobre os recursos desenvolvidos por Louis Braille para que pessoas com cegueira pudessem aprender a ler e escrever (Ferreira, 2011). Em várias ocasiões, clamou pela criação de instituições especiais, segundo o modelo francês, apelando diretamente a Dom Pedro II para seguir com esforços higienistas aplicados em benefício da sociedade.

Esta tarefa (...) compreende a criação de novas instituições que ainda faltam ao paiz, e cuja fundação deve harmonisar o systema de estudos scientificos posto em pratica desde o reinado do Imperador o Sr. D. Pedro 2º. Um complexo de novas instituições taes como os dispensatorios, as enfermarias especiais, os estabelecimentos de caridade ou hospicios para os surdos-mudos, meninos cegos, velhos enfermos; a criação de novas sociedades, e mais que nem-uma,

das sciencias naturaes, são o meio mais formidavel de salvação para o paiz contra a invasão do charlatanismo. (Sigaud, 1846, p. 66)

Essa solicitação de Sigaud, bem como seu empenho em divulgar conhecimento científico entre seus pares e em círculos mais abrangentes, é congruente com o argumento de Gisele Sanglard (2006) sobre o papel da medicina na França na educação da população como meio de prevenir a contaminação da sociedade pela degeneração moral (iconizada pela mendicância e vagabundagem) daqueles que representariam um fardo sobre os cidadãos produtivos.

A medicalização pode ser vista também como a convicção por parte da elite francesa de seu papel de orquestradora da educação do pobre e, de um modo geral, da mudança dos costumes destes. Na visão daqueles homens, o progresso do conhecimento devia acarretar o progresso social. (Sanglard, 2006, p. 17)

No que tange aos primórdios da Educação Especial no Brasil e às pessoas em condição de necessidade crônica de assistência, Sanglard (2006) discute o higienismo como um discurso que buscou rechaçar atitudes de filantropia e assistencialismo em prol de novas práticas de saúde. De um lado, a filantropia, assentada sobre princípios cristãos de benevolência e caridade, tenderia a promover a resignação, com o prospecto de ser dependente de terceiros por toda a vida. De outro, as deficiências eram interpretadas como doenças infecciosas – “achques que affligem a especie humana” (“Os surdos-mudos”, 1855, p. 2) –, capazes de contaminar o corpo social.

O discurso higienista sobrepõe-se ao discurso filantrópico, pautado, por sua vez, em séculos de ensinamentos cristãos. Os serviços institucionais fundados no Oitocentos, no Brasil, mantinham fortes laços com a Igreja Católica, com espaço na rotina semanal reservado para os rituais religiosos, principalmente nas instituições de instrução. Em alguns hospícios e instituições residenciais, a responsabilidade pelos cuidados cotidianos cabia a mulheres de ordens religiosas. Ainda que o higienismo buscasse validação científica no empenho de transformar as condutas sociais e prevenir a insalubridade (no sentido literal e metafórico), as representações da deficiência e da superação/cura na dimensão de castigo *versus* graça recebida ainda perduraram no imaginário social por muito tempo, como veremos nas personagens encenadas nos palcos cariocas.

O foco do presente artigo é a intersecção do teatro com os estudos da deficiência no período imperial brasileiro. O marco cênico desencadeador de nossa pesquisa foi a estreia da peça O surdo-mudo ou o abade de l'Épée, no Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara, no dia 7 de novembro de 1830, no Rio de Janeiro, em que Ludovina Soares da Costa, portuguesa recém-chegada com sua companhia de teatro, desempenhou o papel do surdo (“Imperial Theatro”, 1830, p. 8). No estudo recente de Reily e Sofiato (2024), constatamos que essa peça esteve em cartaz por muitos anos e buscava sensibilizar a sociedade da época para a causa dos surdos.

O objetivo deste artigo foi, assim, compreender como as representações eurocêntricas de deficiência circulavam no teatro carioca, configurando estereótipos e mobilizando ações de ordenamento social, em um período em que predominava um discurso higienista. Muitos estudos e publicações sobre as primeiras instituições de abrigo, assistência e instrução fundadas para o atendimento de pessoas com deficiências ou com doença mental no século XIX se apoiaram em dados de documentos oficiais e de autoridades de saúde (Jannuzzi, 2004; Mazzotta,

2001). No presente estudo, partimos das representações da deficiência encenadas nos palcos cariocas para entender como as personagens com deficiência eram retratadas em espaços culturais frequentados pela sociedade carioca, exigindo dos atores uma vivência da alteridade, em um período marcado por perspectivas higienistas. Que ensinamentos o teatro poderia trazer para a sociedade a partir das histórias dramáticas narradas sob as luzes da ribalta?

2 MÉTODO

Neste estudo exploratório, de abordagem documental e qualitativa, realizamos um levantamento de peças teatrais listadas na publicação *Os Exames Censórios do Conservatório Dramático Brasileiro – Inventário analítico* (Oliveira et al., 2014), cujos títulos se referiam a personagens com deficiência. Segundo a apresentação de Marco Lucchesi (2014), trata-se de uma compilação de 2.534 conjuntos de pareceres, atas, cartas, relatórios e outros documentos que mapeiam o processo de censura ou autorização para a encenação de peças pelo colegiado instituído pelo Ministério do Império, entre 1843 e 1864, com o exposto objetivo de “promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira, de modo que esta se tornasse a escola dos bons costumes e da língua” (Lucchesi, 2014, p. 9). Toda a documentação encontra-se disponível *online* na Biblioteca Nacional.⁴ Afinado com os preceitos higienistas, o Conservatório Dramático Brasileiro tinha como missão realizar o ordenamento social por meio da averiguação criteriosa das peças inscritas; as que não promovessem valores morais e bons costumes que correspondessem ao ideal civilizatório do Império não poderiam subir aos palcos.

Por meio de termos do título ou do nome do autor, buscamos na Hemeroteca da Biblioteca Nacional anúncios, reportagens e críticas sobre a encenação, no Rio de Janeiro, das peças identificadas no nosso recorte. O serviço de navegação decorre por década; assim, realizamos um levantamento nas décadas de 1830 a 1880. Por meio dos achados nos jornais, foi possível, em muitos casos, identificar os autores das peças, já que a publicação de *Os Exames Censórios do Conservatório Dramático Brasileiro* não trazia essa informação.

A partir dos autores, encontramos críticas sobre várias encenações e, também, tivemos acesso a dez peças em língua francesa da *Bibliothèque Nationale de France* (<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/accueil-fr>), já que a quase totalidade das peças sobre deficiência encenadas no período era de origem francesa. O levantamento nos jornais também evidenciou que algumas peças que não explicitavam a deficiência no título tratavam desse tema e, assim, ampliamos um pouco mais o nosso corpus de peças.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Nesta seção, apresentamos os principais achados da pesquisa a partir do levantamento documental e da análise das peças teatrais encenadas no Rio de Janeiro no século XIX, com foco na presença de personagens com deficiência, nas estratégias narrativas utilizadas, na atuação dos intérpretes, na recepção crítica da época e nas intersecções entre higienismo, teatro e preceitos cristãos.

⁴ https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1415592/mss1415592.pdf

3.1 ACHADOS SOBRE AS PEÇAS DE TEATRO

Na sequência, mapeamos, por varredura digital na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, as peças encenadas no Rio de Janeiro. Encontramos uma peça com personagem surda: O surdo e mudo ou O abbade de L'Épée. Verificamos haver diversas variações com títulos semelhantes, como O abbade de L'Épée ou A orphãa de Bruxellas e O assassino e a orphã ou O abbade de L'Épée.

Sobre mudez, identificamos a ópera A muda de Portici, *Le muet d'Ingouville*, O mudo ou as grandes emoções (essa equivalente à peça *Le muet de Saint-Malo*), Simão ou O velho cabo de esquadra e Un démenagement. Em referência a personagens cegas, temos: *Neyer Bey* ou O cego e seu bordão, ou simplesmente O cego e seu bordão; O cégo, de Anicet Bourgeois e D'Ennery; O cégo, de Joaquim José de Macedo; A filha do cego; A irmã do cego; A mendicante (ou A mendiga); e Marianna, a vivandeira do 32. Identificamos apenas duas peças apresentadas no período com personagens com deficiências físicas, quais sejam: O cego e o corcunda e O corcunda. Excluímos da busca peças que remeteriam à doença mental, mas incluímos possíveis personagens representativas de deficiência intelectual. Encontramos duas obras pertencentes a essa categoria: Gaspard Hauser e O pobre idiota ou Os subterfúgios d'Heylberg.

No processo de busca, não encontramos apresentações de Os cegos fingidos, O filho do cego, O mudo, O surdo ou A estalagem cheia, O anão, O anão e o corcunda, A duquesa corcunda, O anão viajante, Os corcundas, tampouco Um idiota apaixonado. Também não identificamos os autores de algumas peças como O abbade de L'Épée ou A orphãa de Bruxellas e A irmã do cego, que podem ter sido encenadas como adaptações de outras peças aprovadas nos exames censórios.

A lista que segue mapeia as temporadas de apresentação das peças de nosso estudo, aqui listadas por ordem cronológica. Não incluímos A muda de Portici, por tratar-se de outro gênero cênico (ópera), mas consideramos a peça O cão do cégo, que começou a ser apresentada na década de 1880, quando já não ocorria a avaliação pelo Conservatório Dramático. Entendemos que este mapeamento não é conclusivo, já que poderão, potencialmente, emergir, a partir do uso de outros termos de busca, apresentações não identificadas anteriormente.

3.2 LISTAGEM DE ENCENAÇÕES

- O abbade de L'Épée, de Jean-Nicolas Bouilly, nos teatros S. Pedro de Alcântara, Constitucional Fluminense, Praia de D. Manoel, Théâtre Français e S. Januário, em apresentações intermitentes de novembro de 1830 até outubro de 1855.
- *Le muet d'Ingouville* (Apresentação em francês), de M. M. Bayard, Dubois-Davesnes e Bouffé, no Théâtre Français em janeiro de 1842.
- *Neyer Bey* ou O cego e seu bordão, de Charles Varin e Laurencin, no Teatro S. Pedro de Alcântara, de novembro de 1842 a fevereiro de 1843.
- O pobre idiota ou Os subterfúgios d'Heylberg, de Fontan e Dupeuty, no Teatro S. Francisco de maio de 1848 a novembro de 1861.
- O cégo, de Joaquim Manuel de Macedo, no Teatro S. Januário em janeiro de 1849.

- A filha do cego, de Anicet Bourgeois e Adolphe D'Ennery, nos teatros S. Januário e S. Thereza de junho de 1849 a maio de 1859.
- O mudo ou As grandes emoções, de Anicet Bourgeois e Michel Masson (provavelmente), no Teatro S. Thereza em outubro de 1849.
- *Un déménagement*, de Léonce e Nus, no Teatro S. Januário em julho de 1855.
- A irmã do cego, de autor desconhecido, no Teatro S. Januário em fevereiro de 1856.
- A mendicante/A mendiga, de Bourgeois e Michel Masson, nos teatros Lyrico Fluminense e S. Pedro de Alcântara de março de 1856 a fevereiro de 1875.
- Simão ou O velho cabo de esquadra, de Dumanoir e D'Ennery, no Teatro S. Pedro de Alcântara de maio de 1858 a maio de 1860.
- O cego, de Bourgeois e D'Ennery, nos teatros S. Pedro de Alcântara e S. Thereza de julho de 1858 a novembro de 1859.
- Os três corcundas, de autor desconhecido, no Gymnasio Dramático em novembro de 1864.
- Gaspard Hauser, de Bourgeois e D'Ennery, no Teatro S. Pedro de Alcântara em julho de 1867.
- O cego e o corcunda, de Bourgeois e D'Ennery, no Teatro Lyrico Fluminense em outubro de 1867.
- Marianna, a vivandeira do 32, de Bourgeois e Masson, nos teatros Lucinda, Recreio Dramático e Empyreo de outubro de 1881 a agosto de 1882.
- A cega de Mulrose/Moulrose, de Bourgeois e Masson, nos teatros S. Thereza e Phênix Dramática em novembro de 1884.
- O cão do cego, de Mallard e Ch. Tournay, nos teatros Recreio Dramatico, D. Pedro II e Lucinda de agosto de 1885 a janeiro de 1888.
- O corcunda, de Bourgeois e Paul Féval, no Teatro Lucinda em janeiro de 1887.

Os dados evidenciam que as peças com personagens com deficiência atravessaram todo o período, desde 1830 até os últimos anos do Império, ainda que não tenha ocorrido uma distribuição homogênea nas diferentes décadas. Considerando o número de obras identificadas nos Exames Censórios (Oliveira et al., 2014), essas peças não representam, na nossa estimativa, nem 0,5% da oferta teatral da época na cidade do Rio. Algumas tiveram encenação mais prolongada que outras, com destaque para a de Bouilly sobre o abade de l'Épée, levando em conta também as adaptações. Observa-se, ademais, que os autores são, com uma única exceção, exclusivamente franceses, sendo Anicet Bourgeois o mais prolífico.

Como as outras obras teatrais apresentadas no período, o repertório oferecido ao público incluía gêneros variados: comédia, drama, melodrama e *vaudeville*⁵. Apenas três peças eram baseadas em narrativas históricas e, talvez por isso mesmo, sejam as únicas que dialo-

⁵ Refere-se a comédias leves e satíricas, com estrutura cênica simples e apelo popular, comuns no repertório francês encenado no Brasil no século XIX.

gam minimamente com questões de educação, aprendizagem e interação social. Trata-se de *O surdo e mudo* ou *O abade de L'Épée*, de Jean-Nicolas Bouilly (1828) e *Gaspard Hauser*, de Anicet Bourgeois e Adolphe d'Ennery (1838). *O pobre idiota* ou *Os subterfúgios d'Heylberg*, de Charles Dupeuty e L. M. Fontan (1838), encenada pela primeira vez em 1839 em Paris, apresenta-se como mais uma adaptação do relato sobre Kaspar Hauser.

Verdade seja dita, são dois casos bastante singulares – até mesmo exóticos –, pouco representativos dos quadros de deficiência característicos da infância. A primeira aborda a história de um jovem surdo, suposto Conde de Solar, destituído de seu patrimônio por parentes gananciosos. Sob os cuidados do abade Charles-Michel de l'Épée, aprende a se comunicar por sinais metódicos e, com o auxílio do mestre, consegue encontrar sua família e reverter a injustiça cometida contra ele. Apesar do sucesso inicial, a outra parte contesta a sentença e tem ganho de causa; o suposto conde acaba sem nada (Berthier, 2021).

A segunda e a terceira obras são adaptações baseadas no relato sobre Kaspar Hauser, que foi enclausurado em uma masmorra durante a infância até ser libertado, já adolescente, em Nuremberg, em 1828. Kaspar provocou muita curiosidade na sociedade local, mas também medo e desconfiança, devido a seu modo singular de interagir, aliado à sua inexplicável velocidade de assimilação de informações, levando em conta que ele ficara tantos anos em isolamento. Sofreu ao menos duas tentativas de assassinato e morreu em decorrência dos atentados, poucos anos depois de ser solto do cativo (Masson, 2010).

Adiante, ao comentarmos os enredos e a crítica sobre a representação das personagens com deficiência, apresentaremos as versões alteradas dessas histórias encenadas para o público carioca.

3.3 REPRESENTAÇÕES DE DEFICIÊNCIA POUCO REALISTAS

Assim como ocorreu ao se retratar a deficiência no século XIX nas artes visuais (Barasch, 2001; Gilman, 1988), os enredos das peças encenadas nos palcos cariocas pouco representavam a experiência cotidiana vivida por pessoas reais: o enfrentamento das dificuldades em todas as esferas, os cuidados das famílias, as adaptações inventadas para facilitar a mobilidade e a funcionalidade, os sistemas de apoio comunitário (familiares, vizinhos, igreja) e também o sofrimento por estigma e isolamento social. Os autores das peças tomam emprestados modelos arcaicos como, por exemplo:

1. A deficiência ocorre como castigo em consequência de atitudes de imoralidade (como adultério), reforçando a culpabilização da pessoa com deficiência pela situação em que vive (*A mendicante*).
2. A deficiência é adquirida em evento traumático de grande injustiça, mas, na hora crítica, o protagonista recobra sua capacidade perdida para salvar a honra de uma criatura feminina inocente (*Simão* ou *O velho cabo de esquadra*; *O cego*, de A. Bourgeois).
3. A pessoa com deficiência percebe que a única saída (cristã) para resolver os conflitos de um amor ilegítimo ou não correspondido é lançar mão do suicídio como forma de redenção celestial, assim eliminando de cena a figura da pessoa com deficiência (*O cego*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Gaspard Hauser*).

4. A pessoa com deficiência serve como instrumento para enaltecer a atuação abnegada e benfeitora de alguém que lhe presta socorro, cuidados ou assistência (O surdo e mudo ou O abbade de L'Épée).

Cabe observar que não foi somente no teatro que a deficiência deixou de ser representada com base em experiências vividas por pessoas com tal condição e seus familiares. O mesmo ocorreu com os discursos higienistas citados, carregados de ameaças, vislumbrando o caminho inexorável em direção à degeneração, bem como com descrições marcadas pela desigualdade social, característica daquela sociedade escravocrata.

Tal discurso, endereçado à deficiência, a rigor, pretendia mostrar a importância da regeneração e da vida alicerçada nos princípios morais e religiosos. Com base em um processo de formação intelectual e laboral, a partir da condição humana de cada um, seria possível alcançar um *status* menos oneroso para a sociedade. Até mesmo no caso de Sigaud, que convivia com Adèle, sua filha cega, a singularidade da experiência humana diversa não ganhou expressão na sua luta pública por espaços de acolhida e educação para pessoas com necessidades específicas.

3.4 A PREPARAÇÃO DOS ATORES PARA DESEMPENHAR PAPÉIS DE ALTERIDADE

Tanto Ludovina Soares da Costa quanto João Caetano dos Santos interpretaram diversas personagens instigantes e foram muito elogiados por darem conta desse desafio. Ludovina foi o surdo, contracenando com o abade de l'Épée, a mendicante cega e, também, o cego da peça de Bourgeois, enquanto João Caetano fez Simão (mudo), o “pobre idiota”, Paulo – o cego da peça de Joaquim Manuel de Macedo – e Bernard, também cego, da peça Marianna, a vivandeira do 32.

Perguntamo-nos: como os atores fizeram para aprimorar sua caracterização em cena? Encontramos algumas pistas sobre episódios de contato entre a cena teatral carioca e o mundo da deficiência.

Ao falar da estreia da peça O abbade de L'Épée, o crítico de O Moderador apontou a dificuldade de interpretação do surdo em cena, que exigiria “empregar-se a expressão verdadeira e ingenua da simples natureza; mas aonde achar modelo no Rio de Janeiro?” (“O Moderador”, 1830, p. 4). O próprio autor continua o relato dizendo que a solução foi uma consultoria com um professor surdo: “por hum singular acazo chegou, poucos dias antes da representação da peça, o primeiro discípulo do sucessor do Abbade Sicard, que tem desembarcado, assim o julgamos, nas nossas praias” (p. 4).

Lamentavelmente, não constam mais detalhes sobre a feliz coincidência de encontrarem um professor de surdos que pôde preparar a atriz Ludovina na sua gestualidade em cena antes da estreia.

Já na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (Silva, 1932), lê-se que os alunos surdos do Instituto para Surdos e Mudos assistiram à peça Simão ou O velho cabo de esquadra, encenada em 1858 no Teatro São Pedro de Alcântara, na qual João Caetano representou Simão. O diretor à época enviou uma carta a João Caetano elogiando sua *performance*, com o comentário de que os alunos entenderam perfeitamente sua comunicação gestual.

3.5 CRÍTICOS EM DEFESA DE UM TEATRO REALISTA

Como crítico de teatro e, também, censor do Conservatório Dramático, Machado de Assis foi uma voz bastante ativa na defesa de um teatro brasileiro capaz de retratar uma versão mais fidedigna da vida das massas. Ele escreveu em *O Espelho*:

(...) a arte não deve desviar-se no doido infinito das concepções idéaes, mas identificar-se com o fundo das massa[s], copiar, acompanhar o povo em seus diferentes movimentos, nos varios modos e transformações da sua actividade. Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma particula, é uma das forças mais productivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente. (Assis, 1859a, p. 2)

Na ausência de um teatro brasileiro naquela época, ele defendia o teatro realista francês. Segundo Faria (2004), reiterando a metáfora da vacinação defendida pelos higienistas,

o que o jovem Machado queria para o Brasil era um teatro realista, civilizador, formado por peças que retratassem os costumes da nossa vida social com o objetivo de melhorá-los por meio da crítica moralizadora. Era preciso, portanto, depender menos das traduções e favorecer o surgimento de dramaturgos, para que o ‘sangue da civilização’ pudesse ser inoculado nas veias do povo pelo teatro. (p. 308)

Críticos do período foram contundentes no seu descontentamento com os roteiros rocambolescos do teatro clássico francês: “talvez se atire de novo no abysmo dos dramas de Anicet Bourgois e outros fornecedores de traições, envenenamentos, raptos e assassinatos, com que se alimenta a imaginação embotada, o espirito gasto dos invallidos sociais” (“As vespas dramaticas”, 1862, p. 583). Avaliando a situação da crise do teatro já no final da década de 1890, Carlos Tell, da *Gazeta da Tarde*, afirmou que não faltavam peças novas nem tradutores, mas o repertório explorado ficava limitado às obras francesas disponíveis: “Tem-se trazido tanto drama de D’Ennery, de Anicet Bourgeois, de Dugué e outros, e tanta opereta de Chivot e Duru, que quasi se chegou ao fundo do sacco” (Tell, 1896, p. 1).

A partir da década de 1850, um novo espaço, o Ginásio Dramático, começou a competir com a hegemonia do Teatro de S. Pedro de Alcântara, trazendo peças do realismo francês. Faria (2004) explica que não foi apenas a abertura de novos espaços, mas as mudanças no estilo de interpretação que transformaram a feição do teatro carioca. Mesmo com a cobrança por uma atuação mais naturalista a partir do final da década de 1850, não encontramos, entre as peças investigadas, enredos que soassem realistas, como se percebe no comentário do crítico sobre *O cégo*, de Anicet Bourgeois, apresentada em Paris pela primeira vez em 1857:

(...) a acção dramatica caminha sempre nervosa e interessante, e tem um desfecho tão novo que ninguém é capaz de adivinhal-o antes de acabar a peça. O protagonista céga em scena no final do 3º acto, e recupera a vista ao final do drama; nada tem que se pareça aos cégos representados até agora; é uma creação inteiramente nova... (“Em beneficio de Emilio Doux”, 1858, p. 1)

Ainda que o texto seja elogioso, esse processo mágico de perda e recuperação da visão para servir às necessidades da trama, como verificamos em diversas peças, só alimentava o charlatanismo que Sigaud pretendia combater.

Mesmo no caso das obras baseadas em relatos noticiados pela imprensa – sobre o suposto conde que frequentou a instituição do abade de l'Épée e sobre Kaspar Hauser –, os autores adicionaram tramas românticas paralelas para engajar a atenção do público. Conforme as memórias publicadas por Bouilly (1836), ele tinha pleno conhecimento de como se sucedeu a história do pupilo do abade, mas fez ajustes para tirar o máximo proveito dos segredos que o “surdo-mudo” guardava, essenciais para a resolução do enredo. Aliás, uma estratégia comum a outras peças do nosso recorte.

Na encenação, quando o abade e seu aluno surdo chegam a Toulouse, Theodoro (nome dado pelo abade) reconhece o lugar de onde viera e encontra o primo Saint-Alme, de quem fora muito amigo na infância. Foi justamente o pai de Saint-Alme, o velho Darlemont, quem o destituiu de seu legado após a morte do pai e o enviou para Paris, onde foi abandonado.

Em paralelo, Saint-Alme e Clemência estão apaixonados, mas Darlemont não permite que o filho se case com a moça, porque ela não tem uma condição equivalente à dele no plano econômico. Com a ajuda do abade e dos sinais metódicos, o surdo se mostra capaz de comunicar sua história e convence o advogado Franval – irmão de Clemência e amigo de Saint-Alme – de que ele é, de fato, filho do conde falecido. Assim, o juiz restituiu o patrimônio e o nome de Theodoro, que, agradecido, doa metade do que ganhou a Saint-Alme, que então pode pedir a mão de Clemência.

Na história de Kaspar Hauser, apresentado no Brasil como *Gaspard Hauser*, também verificamos licença poética de Anicet Bourgeois, como vemos na descrição do crítico do periódico *Minerva*:

O papel de Gaspar, protagonista, foi confiado á talentosa actriz a Sra. D. Adelaide Amaral, a qual, como sempre, arrancou dos espectadores entusiasticos applausos. Entre os bellos lances dramaticos de seu difficultoso papel, a actriz comprehendeu e desempenhou maravilhosamente: a alegria que exprime quando, tirada do subterrâneo, respira o ar livre; a dôr que experimenta quando vê o homem que amava, como pai, cahir ferido por uma bala, o encontro com sua mãe, sua declaração de amor a Mina, em fim a occasião em que para salvar a honra de sua familia, tira furtivamente ao conde o anel que continha o fatal veneno, afim de acabar com a vida! (“Revista theatral”, 1867, p. 1-2)

A leitura das opiniões dos comentaristas das peças em cartaz nos levou a intuir que representar papéis de personagens com deficiência era considerado um desafio ao qual apenas grandes atores e atrizes eram capazes de corresponder. Ludovina Soares da Costa, por exemplo, foi muito convincente desde a estreia, no papel do surdo na peça de Jean-Nicolas Bouilly, como noticiou o crítico de *O Moderador*:

O Abbade de l'Épée, offerece as maiores difficuldades para se reпреzentar. He necessario para dezempenhar o papel de surdo e mudo muita flexibilidade e destreza de talento. Interessar sem fallar, e justamente porque se não falla, he huma penoza tarefa. Nas pantomimas ordinárias isso he talvez mais facil, porque são quazi sempre peças de estrondo, em que todos os sentimentos são levados a excesso. (“O Moderador”, 1830, p. 4)

Sobre o desempenho de João Caetano como protagonista em *Simão ou O velho cabo de esquadra*, o comentador do *Correio Mercantil* informou:

Durante 3 actos o Sr. João Caetano representa o difficil papel do mudo, e o faz com uma naturalidade e exactidão dignos do seu talento. O novo drama é mais um triumpho para nossa scena dramatica, devido ao grande artista que tem sido por tanto tempo o maior senão o unico de seus verdadeiros ornamentos. (“Noticias diversas”, 1858, p. 1)

Machado de Assis frequentemente desaprovava o estilo descomedido de João Caetano, criticando o exagero da expressão grandiloquente, “gestos arrebatados, fisionomia carregada, voz empostada” (Faria, 2004, p. 311), em comparação com atores jovens que buscavam uma interpretação mais natural em cena. Entretanto, ao assistir a seu trabalho de ator no mesmo papel de Simão, ele o aplaudiu: “O mudo é perfeito; ha expressões, emoções bem desenhadas; e a phrase accional é simples e eloquente” (Assis, 1859b, p. 9).

Sobre Marianna, a vivandeira do 32, o crítico também destacou o desempenho de Xisto Bahia como o cego Bernard:

Xisto Bahia venceu e venceu com galhardia todas as dificuldades que apresenta o papel do velho general cego da peça de Anicet. Quer lhe rompesse do coração a alegria, como no primeiro acto, quer lh'o invadissem a tristeza, ou d'elle se apoderasse a colera legitima, foi Bahia sempre de uma grande verdade de dicção, – (o que é *avis rara* nos palcos do Rio de Janeiro) – de uma grande verdade de expressão, e de uma sobriedade de gesto digna de character, da idade e da importancia do personagem que creava. (“Uma estréa feliz”, 1881, p. 7)

Se o teatro do Oitocentos se apresentava tão distante da realidade vivida pelas pessoas, por que, a despeito das opiniões contrárias, esse modelo perdurou até o final do Império? Temos uma pista na Gazeta de Notícias de 1884, em uma referência à peça *A cega de Mulrose*: o “effeito é infallivel sobre o publico”. O jornal explicou que seu enredo

por demais complicado o colloca na classe dos genuinos e legitimos dramalhões. As scenas violentas abundam em todo o drama, trazendo sempre presa a atenção do espectador. Como em quasi todas as peças d'este genero, o drama acaba com o perdão e a reconciliação geral. A condessa Reudorf perdoa a João Paulo, assassino do conde seu marido, e que era amante de Margarida, mulher de João; João Paulo perdoa a Margarida quando esta lhe restitue a filha, que elle julgava perdida. É este o centro em torno do qual gyram todos os episodios do drama, escripto com perfeito conhecimento de todas as *ficelles* [artimanhas], cujo effeito é infallivel sobre o publico. (“Theatros e...”, 1884, p. 2)

3.6 PRECEITOS CRISTÃOS DE CARIDADE ATRAVESSAM O HIGIENISMO E O TEATRO

Ainda que o movimento higienista utilizasse discursos científicos com o intuito de prevenir a degeneração moral da sociedade, os preceitos cristãos de moralidade, caridade e assistência aos necessitados continuavam a mobilizar as condutas sociais da coletividade de forma geral. Encontramos, no teatro, diversas evidências de donativos em favor de instituições beneficentes ou pessoas com deficiência. Por exemplo, na ocasião da apresentação da peça *Os orphãos da Ponte de Nossa Senhora*, de Anicet Bourgeois, no Theatro S. Pedro, em 17 de agosto de 1859, parte da receita foi doada “em beneficio do Pio Instituto dos Surdos e Mudos, do qual são protectores S.S. M.M. II” (“Theatro de S. Pedro D’Alcantara”, 1859, p. 4). Destaca-se que a menção do imperador Dom Pedro II como patrono concede ainda maior legitimidade à iniciativa.

Em outra nota do Correio Mercantil, observamos um gesto de solidariedade para com um colega da classe:

A Companhia do Gymnasio representa hoje [13 de fevereiro de 1856] no S. Januario em beneficio do pobre actor paralytico Jacyntho G. de Mello. O espetaculo consta do drama *A irmã do cego* e da comedia *O Charlatanismo*. (...). A obra é agradavelmente meritoria e deve atrahir o concurso do publico. (Noticias diversas, 1856, p. 1)

A presença das instituições beneficentes no teatro também ocorria de forma cultural, como vemos no anúncio publicado no Jornal do Commercio quando da encenação do drama em três atos Marianna, a vivandeira do 32, em dezembro de 1881: “A banda de música do Asylo dos Meninos Desvalidos tocará nos intervalos as mais escolhidas peças do seu vasto repertório” (“Theatro Recreio Dramatico”, 1881, p. 7).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os achados deste estudo revelam alguns aspectos da circulação de ideias sobre deficiência na sociedade carioca, com destaque para os discursos veiculados pelo teatro, pelos higienistas e pelas duas primeiras instituições para a instrução de pessoas cegas e surdas. Discursos esses de origem não portuguesa, mas francesa – no teatro, no higienismo e nas metodologias instrucionais das instituições.

Os propósitos e modos de reificar o sentido da deficiência correspondiam, todavia, às especificidades de cada campo. Enquanto o teatro assegurava o entretenimento da sociedade por meio de dramas, comédias e *vaudevilles*, mantendo o assunto da deficiência em pauta com diferentes personagens (invariavelmente adultas) com deficiência no palco, o movimento higienista tratou de mobilizar as elites para que fossem fundadas instituições apropriadas para a educação e o treinamento em ofícios compatíveis com as capacidades imaginadas dos aprendizes.

O *modus operandi* dos higienistas assegurou que os preceitos de moralidade, caridade e diligência alicerçassem os estatutos dos dois institutos, constituindo-se como políticas públicas nos primórdios da Educação Especial brasileira. Muitos atores, não apenas do teatro, participaram dessa trajetória histórica e merecem ser ouvidos. Esta pesquisa interdisciplinar abre espaço para novas investigações, em que diferentes campos de saber possam travar diálogos para melhor esclarecer um período histórico distante, uma vez que os achados denotam uma miríade de possibilidades ainda pouco exploradas.

REFERÊNCIAS

- Araújo, A. R. de. (1982). *A assistência médica hospitalar no Rio de Janeiro no século XIX*. Conselho Federal de Cultura.
- As vespas dramaticas. (1862, 4 de maio). *Semana Illustrada*, 73(1), p. 582-583. <http://memoria.bn.gov.br/docreader/702951x/582>
- Assis, M. de. (1859a, 25 de setembro). Idéas Sobre o Theatro I. *O Espelho – Revista de Literatura, Moda, Indústria e Arte*, 4, p. 2. <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/700037/40>

- Assis, M. de. (1859b, 23 de outubro). Revista de theatros. *O Espelho: Revista de Literatura, Moda, Indústria e Arte*, 8, p. 8-9. <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/700037/95>
- Barasch, M. (2001). *Blindness: The history of a mental image in Western thought*. Routledge.
- Berthier, F. (2021). *História do Suposto Conde de Solar*. CRV.
- Bouilly, J. N. (1828). *O surdo-mudo ou o abbade de l'Epée*. Imprensa de Trovão e Companhia.
- Bouilly, J. N. (1836). *Mes récapitulations: deuxième époque: 1791-1812*. Louis Janet, Libraire-Éditeur.
- Bourgeois, A., & D'Ennery, A. (1838). *Gaspard Hauser, drame en 4 actes*. Imprimerie de V^e Dondey-Dupré.
- Chalhoub, S. (2017). *Cidade febril: Cortiços e epidemias na Corte Imperia*. Companhia das Letras.
- Dupeuty, C., & Fontan, L. M. (1838). *Le pauvre idiot ou le souterain d'Heilberg: drame en cinq actes et huit tableaux*. L'imprimerie Normale de Jules Didot l'Ainé.
- Em beneficio de Emilio Doux. (1858, 14 de julho). *Diário do Rio de Janeiro*, 187, p. 1. http://memoria.bn.gov.br/DocReader/094170_01/46350
- Faria, J. R. (2004). Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. *Estudos Avançados*, 18(51), 299-333. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000200020>
- Ferreira, L. O. (1999). *Uma Interpretação Higienista do Brasil: Medicina e Pensamento Social no Império* [Apresentação de artigo]. 23^o Encontro Anual ANPOCS, Caxambu, Minas Gerais, Brasil.
- Ferreira, L. O. (2011). O viajante estático: José Francisco Xavier Sigaud e a circulação das ideias higienistas no Brasil oitocentista (1830-1844). In C. Bastos, & R. Barreto (Orgs.), *A circulação do conhecimento: Medicina, redes e impérios* (1^a ed., pp. 71-89). Imprensa de Ciências Sociais.
- França, M. S de. (1841). *Relatório do presidente da Província do Rio de Janeiro*. Assembléia Legislativa Provincial.
- Gilman, S. L. (1988). *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to AIDS*. Cornell University Press.
- Imperial Theatro de S. Pedro de Alcantara. (1830, 3 de novembro). *Diário do Rio de Janeiro*, 1100002, p. 8. http://memoria.bn.gov.br/DocReader/094170_01/11795
- Jannuzzi, G. D. M. (2004). *A educação do deficiente no Brasil: Dos primórdios ao início do século XXI*. Autores Associados.
- Leão, G. B. D. O. (2017). *Ensino de história para cegos: investigando práticas com uso da iconografia* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital USP. <https://doi.org/10.11606/D.48.2017.tde-05072017-153235>
- Leite, T. R. (1886). *Instituto dos Surdos-Mudos: relatório do director*. Typographia Nacional.
- Lucchesi, M. (2014). Uma cartografia notável. In A. A. de Oliveira, G. de Chevalier, & Q. J. de M. Rocha (Orgs.), *Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico*. Fundação Biblioteca Nacional. https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1415592/mss1415592.pdf
- Macedo, J. M. de. (2018). *O cego*. Editora Todas as Musas.
- Machado, G. C. de A. (2011). *A difusão do pensamento higienista na cidade do Rio de Janeiro e suas conseqüências espaciais* [Apresentação de artigo]. 26^o Simpósio Nacional de História – Associação Nacional de História – ANPUH, São Paulo, São Paulo, Brasil.

- Magalhães, B. C. B. de. (1872). *Instituto dos Meninos Cegos: relatório do director*. Typographia Nacional.
- Martins, A. F. (1871). *Instituto dos meninos cegos: relatórios do comissario do Governo e do director*. Typographia Nacional.
- Masson, J. M. (2010). *The wild child: the unsolved mystery of Kaspar Hauser*. Simon & Schuster.
- Mazzotta, M. (2001). *Educação Especial no Brasil: história e políticas públicas*. Cortez.
- Miranda, C. S., & Costa, R. da G. R. (2018). *Hospitais e Saúde no Oitocentos: diálogos entre Brasil e Portugal*. Editora FIOCRUZ.
- Mota, C. G. (2007). Da ordem imperial pombalina à fundação do Império brasileiro (1750-1831): o significado da abertura dos Portos (1808). In L. V. de Oliveira, & R. Ricupero (Orgs.), *A abertura dos Portos* (1ª ed., pp. 60-99). Senac.
- Noticias diversas. (1856, 13 de fevereiro). *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal*, 184, p. 1. <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/217280/11492>
- Noticias diversas. (1858, 1º de maio). *Correio Mercantil e Instructivo, Politico, Universal*, 118, p. 1. <http://memoria.bn.gov.br/docreader/217280/14674>
- O Moderador: novo correio do Brasil. (1830, 13 de novembro). *Varietades, Imperial Theatro*, p. 4.
- Oliveira, A. A. de, Chevalier, G. de, Rocha, Q. J. de M. (2014). *Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico*. Fundação Biblioteca Nacional. https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1415592/mss1415592.pdf
- Os surdos-mudos. (1855, 31 de maio). *Diário do Rio de Janeiro*, 149(1), p. 2. http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/41381
- Reily, L., & Sofiato, C. G. (2024). O Teatro se Antecipa: Ludovina Soares da Costa e O Surdo-Mudo ou o Abade de l'Épée. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 14(3), 1-27. <https://doi.org/10.1590/2237-2660132026vs01>
- Revista theatral. (1867, 20 de julho). *Minerva: Jornal Científico, Litterario e Critico*, 7, p. 1-2. <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/779598/25>
- Sanglard, G. (2006). A construção dos espaços de cura no Brasil: entre a caridade e a medicalização. *Esboços: histórias em contextos globais*, 13(16), 11-33. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/119>
- Sigaud, J. F. X. (1846). Discurso do Sr. Dr. Sigaud, sobre as instituições medicas que se devem crear. *Annaes de Medicina Brasiliense: Jornal da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro*, 2(3), 65-68.
- Silva, L. (1932). João Caetano (Historia do Teatro Brasileiro): Joana, a douda. *Revista do Instituto Histórico e Geographico do Brazil*, 166, 522-523. <http://memoria.bn.br/DocReader/893676/89463>
- Sofiato, C. G. (2024). Pressupostos higienistas e o Imperial Instituto dos Meninos Cegos. *Revista Educação Especial*, 37(1), 1-24. <https://doi.org/10.5902/1984686X85424>
- Tell, C. (1896, 19 de janeiro). Na *Gazeta de Noticias* de hoje, sobre theatros. *Gazeta da Tarde*, 19, p. 1.
- Theatro de S. Pedro D'Alcantara. (1859, 17 de agosto). *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal*, 225, p. 4. <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/217280/16536>
- Theatro Recreio Dramatico. (1881, 13 de dezembro). *Jornal do Commercio*, 346, p. 7. http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_07/4580

Theatros e.... (1884, 8 de novembro). *Gazeta de Notícias*, 313, p. 2. https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pagfis=7776

Uma estréia feliz. (1881, 26 de outubro). *Diabo a quatro: Ilustração Infernal*, 3, p. 7. <http://memoria.bn.gov.br/docreader/740365/15>

Xavier Sigaud. (2023). In *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1970)*. Recuperado de https://dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/wiki_dicionario/index.php?title=SIGAUD,_JOS%C3%89_FRANCISCO_XAVIER

Recebido em: 21/12/2024
Reformulado em: 27/04/2025
Aprovado em: 05/05/2025

