

A dramaturgia abolicionista de Artur Azevedo¹

JOÃO ROBERTO FARIA¹

DEFLAGRADA a campanha abolicionista no Parlamento, em 1879, o envolvimento de artistas, dramaturgos e empresários teatrais com a causa humanitária, que já não era pequeno, intensificou-se. Se, de um modo geral, em peças escritas e encenadas nas décadas anteriores havia críticas à escravidão e até mesmo sugestões de emancipação gradual das pessoas escravizadas, seja pela benevolência de proprietários, seja por força de leis que não confrontavam diretamente a instituição do cativo, a partir de 1880 o quadro muda de figura. A dramaturgia torna-se um instrumento de luta pela abolição imediata da escravidão; os dramaturgos passam a escrever peças com ações dramáticas desenvolvidas para mostrar que não era mais possível conviver com o sofrimento imposto aos cativos; alguns personagens são incumbidos de defender a ideia abolicionista nos diálogos que travam em cena.

Em todo o Brasil, foram escritas, representadas e publicadas, num período de oito anos, algumas dezenas de peças teatrais comprometidas, em maior ou menor grau, com a causa da abolição. Entre os dramaturgos brasileiros que se empenharam em fazer a crítica da escravidão e a defesa de sua extinção, avulta o nome de Artur Azevedo. Em 19 de setembro de 1881, estreia no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, a comédia em um ato *O Liberato*. Em novembro do mesmo ano o autor a publica na prestigiosa *Revista Brasileira*, com a seguinte dedicatória: “Oferecida ao Exm. Sr. Dr. Joaquim Nabuco”.

A dedicatória tem um significado óbvio: homenagear o líder abolicionista que não conseguira se reeleger na eleição de deputados à assembleia geral, em outubro de 1881, e reconhecer o papel fundamental que havia desempenhado no Parlamento desde 1878. Artur Azevedo acompanhava com vívido interesse o debate em torno da abolição e escreveu a comédia com o objetivo claro de estabelecer uma ponte entre a política e o teatro, expondo o seu ponto de vista sobre a questão que mobilizava toda a sociedade.

O Liberato, curiosamente, não apresenta nenhum escravo em cena. Com evidente ironia, Liberato é o nome do personagem que permanece nos bastidores, doente, ardendo em febre, enquanto a ação se desenvolve no palco, com personagens brancos, divididos em dois grupos: os que são favoráveis à abolição e os que são contrários. A ação se passa no Rio de Janeiro em 1880.

Na cena de abertura, um retrato da mentalidade escravista: Dona Perpétua entra mal-humorada, porque fora ao quarto de Liberato buscá-lo, com um ver-

galho na mão, pronta para açoitá-lo, e o “diabo do negro”, o “desavergonhado” estava febril. Ela manda o marido chamar um médico, pois o escravo vale bem uns 800 mil réis. Dona Perpétua, autoritária e escravocrata, é quem manda na casa, na filha Rosinha e no marido Gonçalo. Ela e Moreira formam o grupo de personagens contra a abolição. Moreira, homem de 50 anos, é pretendente à mão de Rosinha, com quem dialoga na segunda cena, dando-se a conhecer em falas como esta, quando comenta com a mocinha a doença de Liberato: “Isto de negros, põem-se finos com duas boas lambadas. Lá na fazenda, tenho o Doutor Bacalhau, que faz milagres!” (Azevedo, 1983, p.652).

Chamava-se bacalhau o chicote de couro cru com que os cativos eram açoitados. Moreira é um escravocrata que representa na comédia a visão contrária à abolição. Seu diálogo com Rosinha, que ama o primo Ramiro, coloca no palco a atmosfera política do início da década de 1880, quando surgem inúmeras sociedades emancipadoras e são comuns as conferências abolicionistas nos teatros. O diálogo entre ambos tem a função de revelar a posição política de Moreira e seu efeito sobre o espectador para antipatizar com o personagem devia ser bastante eficaz:

ROSINHA (*Voltando da janela.*) – O senhor viu por aí primo Ramiro?

MOREIRA (*Muito sério.*) – Vi, minha senhora, vi, e também vi seu tio!

ROSINHA (*Interessada.*) – Onde?

MOREIRA – Na tal conferência!

ROSINHA – Que conferência?

MOREIRA – Pois não sabe que se trama entre nós uma grande conspiração contra a propriedade particular?

ROSINHA – Uma grande conspiração?

MOREIRA – Que meia dúzia de rapazolas inconsequentes, que nada tem que perder, que não possui um moleque ou uma negrinha para remédio, arvorou-se em defensora da emancipação dos escravos, empunhou o facho da discórdia, e anda a proclamar *urbi et orbi* – pelos botequins, pelas gazetas e até pelos teatros – a dilapidação da fortuna particular?!

ROSINHA – Deveras?

MOREIRA – Em outra qualquer parte que não fosse o Rio de Janeiro, isto seria uma quadrilha de ladrões; aqui chama-se a isto o Partido Abolicionista! (*Erguendo-se, e percorrendo a cena, de muito mau humor.*) Pois não! Uma gente sem eira nem beira, nem ramo de figueira: uns pobres diabos, carregados de esteiras velhas, que se ralam de inveja, quando veem um cidadão prestante como eu, que possuo cinquenta escravos, ganhos com o suor do meu rosto! (*Surpreendendo um sorriso de Rosinha.*) Sim, senhora: ganhei-os com o suor do meu rosto, a trabalhar, (*Gesto como se tirasse suor da testa com o polegar.*) e não a dizer baboseiras no teatro...

ROSINHA – E foi no teatro que se encontrou com primo Ramiro?

MOREIRA – No teatro, sim, senhora: agora há comédias também de dia.

E seu primo dava palmas, e gritava: - Bravo! – àquela caterva de desmiolados que desejam a ruína do país.

ROSINHA – Oh!

MOREIRA – Do país, sim, que depositou na grande lavoura as suas esperanças. – E seu tio, o Doutor Lopes, um homem formado, que deve ter juízo, nem sequer repreendia o filho!

ROSINHA – Modere-se, Senhor Moreira!

MOREIRA (*Esbravejando.*) – A ruína do país ainda não é nada!... Mas o aniquilamento da riqueza particular? E o meu dinheiro?

ROSINHA – Vejo que o senhor é um patriota...

MOREIRA – Patriotismo é isto, (*Bate no ventre.*) e isto! (*Sinal de dinheiro.*) Já não bastava a famosa lei de 28 de setembro, que me obriga a educar molesques que não são meus filhos, e que, se são meus filhos, não são meus escravos! Canalha! (*Muito exaltado, e ameaçando com os punhos cerrados, a porta da rua.*) Canalha! (Azevedo, 1983, p.652-3)

Observe-se no diálogo que Rosinha não se manifesta sobre a questão da abolição, interessada que está em saber do primo Ramiro, que é filho de Lopes, irmão de Dona Perpétua. As intervenções da mocinha são quase sempre perguntas curtas a Moreira para que ele se mostre ao espectador como um homem que defende a instituição do cativo com os piores argumentos. Ele considera a luta abolicionista uma conspiração contra os proprietários de escravos, que se verão privados de seus bens particulares; chama os militantes do abolicionismo de ladrões que querem a ruína do país; bate na tecla conservadora de que a lavoura será fortemente prejudicada com o fim da escravidão; critica a lei de 28 de setembro – a Lei do Ventre Livre – com um argumento perverso: lamenta que os filhos que eventualmente teve com escravas, depois de 1871, não são seus escravos; queixa-se de uma “conferência”, ocorrida em um teatro e aplaudida por Ramiro e seu pai.

É preciso explicar que Artur Azevedo refere-se a acontecimentos que marcaram o ano de 1880, como a formação de um bloco abolicionista na Câmara, por iniciativa de Joaquim Nabuco. Moreira o chama de “Partido Abolicionista”, sem mencionar que o projeto apresentado pelo deputado era bastante moderado, prevendo abolição gradual, com indenização para os senhores escravocratas e fim da escravidão apenas em 1890. Outro fato importante foi a criação da Associação Central Emancipadora, no Rio de Janeiro, por André Rebouças, José do Patrocínio e Vicente de Souza, responsável pela organização das primeiras conferências em prol da abolição, que nos anos seguintes se multiplicaram (Alonso, 2015, p.494).

O retrato negativo de Moreira se completa com a revelação de que deseja o casamento porque sabe que Rosinha será herdeira de um padrinho rico. Como a seu lado, desconhecendo esse detalhe, está Dona Perpétua, o enredo da comédia se alimenta, por um lado, da disputa entre Moreira e Ramiro pela mão da

mocinha; por outro, do empenho de Ramiro e Lopes para conseguir a alforria de Liberato. Rosinha tem o apoio do pai, mas ele não tem coragem de afrontar a esposa, o que gera um tanto de comicidade às cenas em que está presente. Como Artur Azevedo parece ter mais interesse em discutir a abolição do que provocar o riso, no primeiro diálogo entre Ramiro e Rosinha, o rapaz entra entusiasmado com a causa abolicionista, depois de ter assistido a uma conferência. Se antes só pensava em namorar a prima, agora ela tem uma rival: a liberdade. E ele explica: “É que nunca me lembrei de que um milhão e meio de homens amargam neste país a sorte mais bárbara, o mais horrível destino!” (Azevedo, 1983, p.656).

Ramiro está disposto a alforriar Liberato e convoca um conselho de família para discutir o assunto. Lopes se orgulha do filho: “És o homem que eu sonhava, quando te acalentava ao colo. No período abolicionista que atravessamos, ser escravagista já não é ser mau nem absurdo: é ser ridículo” (Azevedo, 1983, p.657).

Com falas como as de Ramiro e Lopes, Artur Azevedo pretende conquistar a simpatia dos espectadores para a causa da abolição. Os dois personagens, porém, devem se entender com Dona Perpétua acerca da alforria de Liberato. Ela não concorda, evidentemente, e não se comove nem mesmo quando Ramiro lembra-lhe que o escravo a salvou de ser morta por um ladrão, dez anos antes. Enquanto pai e filho querem recompensar o escravo por vinte anos de serviços prestados à família, Dona Perpétua o desqualifica, chamando-o de desavergonhado, preguiçoso e beberrão. O “conselho de família” transforma-se numa discussão acalorada, com agressões verbais, sem chegar a bom termo. Gonçalo é chamado a opinar e se omite, indo para dentro de casa ver Liberato. Lopes, como porta-voz do autor, faz o diagnóstico da situação, relacionando-a com o que ocorre no país:

LOPES (*A Ramiro, enquanto Moreira vai conversar com Rosinha à janela.*) – Esta casa é hoje a imagem perfeita do país em que vivemos. Cada instituição tem hoje aqui o seu emblema. Nós somos os filantropos: a utopia e o direito; aquele fazendeiro pedante, a lavoura, uma força; a mana e Rosinha, a representação nacional: imposição, sofisma, sujeição; Gonçalo, o povo: indiferença e pusilanimidade.

RAMIRO – E lá está o pobre Liberato, para simbolizar a escravatura. (Azevedo, 1983, p.661)

Diante do impasse, Lopes invoca então a lei número 2040, a chamada Lei do Ventre Livre, que em alguns dos seus parágrafos trata da alforria do escravo por meio da indenização de seu proprietário, e sai com o filho para buscar uma guia no juízo de órfãos a fim de fazer um depósito de quinhentos mil réis no Tesouro e garantir a liberdade de Liberato.

Para Moreira, a cena é “o resultado das tais conferências abolicionistas! Só servem para semear a discórdia no seio das famílias” (Azevedo, 1983, p.661). A segunda linha do enredo tem continuidade com a discussão entre Dona Perpé-

tua e Rosinha. A mãe quer obrigar a filha a se casar com Moreira e ela se recusa, com veemência. Para resolver essa questão, uma providencial carta do vigário de Maricá informa à família que o major Gaudêncio morreu e fez Rosinha herdeira de sua fortuna, menos dos escravos, que foram libertados. Uma outra cláusula condicionava o recebimento da herança ao casamento com o primo Ramiro. Final feliz para os jovens, como se vê em todas as comédias. E que se completaria, para ambos, com a alforria de Liberato, agora exigida pelo rapaz. Eis que Gonçalo entra para contar que o escravo acabara de morrer. Tristeza de todos, menos de Dona Perpétua, que lamenta ter recusado os quinhentos mil réis. A peça termina com a fala de Lopes para Ramiro: “Disseste que o Liberato simbolizava a escravatura; vê? Decididamente a morte é o único meio eficaz de emancipação” (Azevedo, 1983, p.664).

Embora nos anúncios dos jornais não constasse a expressão “peça de propaganda abolicionista”, está claro pelo exposto que Artur Azevedo utilizou o teatro como instrumento de propagação de seu ponto de vista favorável ao fim da escravidão. A última fala da comédia devia fazer a plateia refletir sobre a morte de Liberato e conseqüentemente sobre a desumanidade do cativo e a necessidade da abolição.

A imprensa, de um modo geral, elogiou a comédia, como se vê em *O Globo* e no *Jornal do Comércio*, que ressaltaram a atualidade do quadro mostrado em cena. Destaco o comentário do jornal abolicionista *Gazeta da Tarde* de 20 de setembro de 1881: “A nova peça é a comédia social do momento que atravessamos. Aqueles personagens, poderosamente acentuados, são a síntese psicológica da nossa época: a questão abolicionista é a tese que preocupa a opinião da sociedade de hoje, em nosso país”.

* * *

Sintonizado com o anseio de vasta parcela da população, Artur Azevedo voltou à carga em 1882, coadjuvado por Urbano Duarte, com o drama *O escravocrata*. Os autores o apresentaram ao Conservatório Dramático com o título original, *A Família Salazar*, e esperavam vê-lo encenado no Teatro Recreio Dramático. Não contavam, porém, com o parecer negativo do Conservatório e a proibição da representação. Uma nota sem assinatura em *O Globo*, de 8 de dezembro de 1882, fez a defesa do drama contra a acusação de imoralidade. Segundo o autor, há ousadia e mesmo algumas “escabrosidades” no interior da peça, mas tudo é atenuado pelo tratamento dado à forma e à linguagem dos diálogos. A nota argumenta ainda que o moderno teatro realista se caracteriza pelo modo como apresenta assuntos controversos em cena, que são debatidos pelos personagens de modo incisivo, mas procurando não ferir as conveniências morais. Era o caso de *O escravocrata*.

A fim de demonstrar que foram injustiçados pelo Conservatório Dramático, Artur Azevedo e Urbano Duarte publicaram o drama em 1884. Queriam que o público o julgasse. No prefácio que escreveram, informam que o Con-

servatório não explicitou os motivos da proibição e levantam a hipótese de que a crítica poderia atacar dois pontos da obra em questão: imoralidade e inverossimilhança. Um breve resumo do enredo e uma consideração sobre fatos que ocorrem numa sociedade escravista dão conta de situar o leitor diante do que vai ler:

O fato capital da peça, pião em volta do qual gira toda a ação dramática, são os antigos amores de um mulato escravo, cria de estimação de uma família burguesa, com a sua senhora, mulher nevrótica e de imaginação desregrada; desta falta resulta um filho, que, até vinte e tantos anos de idade, é considerado como se legítimo fosse, tais os prodígios de dissimulação postos em prática pela mãe e pelo pai escravo, a fim de guardarem o terrível segredo. Bruscamente, por uma série de circunstâncias imprevistas, desvenda-se a verdade; precipita-se então o drama violento e rápido, cujo desfecho natural é a consequência rigorosa dos caracteres em jogo e da marcha da ação. Onde é que se acha o imoral ou o inverossímil?

As relações amorosas entre senhores e escravos foram e são, desgraçadamente, fatos comuns no nosso odioso regime social; só se surpreenderá deles quem tiver olhos para não ver e ouvidos para não ouvir. (Azevedo; Duarte, 1985, p.179)

Trazer para o palco o que ocorre na vida social é uma das tarefas da dramaturgia de todos os tempos. Se em princípio era imoral, nos anos 1880, pôr em cena um adultério cometido por uma mulher branca com o escravo da casa, devia o dramaturgo cuidar para que a forma de apresentação da ação dramática e a linguagem não ofendessem as conveniências sociais. Artur Azevedo e Urbano Duarte acreditavam que *O escravocrata* não era imoral e que conseguiriam encená-lo se se dispusessem a uma disputa com o Conservatório Dramático. Como os trâmites seriam muito demorados, preferiram publicá-lo; afinal, “a ideia abolicionista caminha com desassombro tal, que talvez no dia da primeira representação do *Escravocrata* já não houvesse escravos no Brasil” (Azevedo; Duarte, 1985, p.178).

Exatamente por se tratar de um drama abolicionista, havia pressa em mostrá-lo ao público, ainda que em forma de livro. O importante era contribuir para a causa e não correr o risco da obsolescência. Encenada em outro contexto que não o dos anos 1880, dizem os autores, o drama “deixaria de ser um trabalho audacioso de propaganda, para ser uma medíocre especulação literária. Não nos ficaria a glória, que ambicionamos, de haver concorrido com o pequenino impulso das nossas penas para o desmoronamento da fortaleza negra da escravidão” (Azevedo; Duarte, 1985, p.178).

O prefácio é uma espécie de profissão de fé abolicionista, que o drama *O escravocrata* confirma com veemência. Logo de cara, em suas primeiras cenas, desenha-se o funcionamento da máquina escravista: o tráfico interprovincial alimenta as fazendas de café do Rio de Janeiro e São Paulo; o fazendeiro Salazar se associa com o negreiro Sebastião; e o feitor da fazenda – Evaristo – tem sempre

o chicote à mão. À semelhança de Moreira, de *O Liberato*, Salazar assim se exprime acerca de escravos que adoecem: “Para moléstia de negro há um remédio supremo, infalível e único: o bacalhau. Deem-me um negro moribundo e um bacalhau, que eu lhes mostrarei se o não ponho lépido e lampeiro com meia dúzia de lambadas!” (Azevedo; Duarte, 1985, p.184).

A entrada de um comprador de escravos proporciona uma das mais repulsivas cenas da escravidão que o palco poderia reproduzir. Ele está interessado em escravas com pele mais clara para prostituí-las. Artur Azevedo e Urbano Duarte tocam num grave problema do escravismo urbano e, ainda que não o desenvolvam, não deixam de denunciar a prática criminosa de muitos proprietários de escravas e até mesmo proprietárias que as colocavam para trabalhar como prostitutas. É o que mostra também o historiador Sidney Chalhoub (2011, p.189-201), num de seus livros em que estuda as últimas décadas da escravidão no Rio de Janeiro, com base em farta documentação. Na peça, três escravas são trazidas ao comprador. E segue-se este diálogo:

COMPRADOR – Bom frontispício. (*A uma mulata.*) Abre a boca, rapariga. Boa dentadura! (*Passa-lhe grosseiramente a mão pela face e pelos cabelos, vira-a e examina-a de todos os lados.*) Boa peça, sim, senhor! Tira fora este pano. (*A mulata não obedece.*)

SALAZAR- Tira fora este pano; não ouves? (*Arranca o pano e atira-o violentamente fora. A mulata corre a apanhá-lo, mas Sebastião empurra-a. Ela volta ao lugar e desfaz-se em pranto, cobrindo os seios com as mãos.*) (Azevedo; Duarte, 1985, p.190)

Os autores do drama pretendem mostrar como os escravocratas são desprezíveis, exibindo em cena seus piores atributos. Ao longo do primeiro ato, os escravos sofrem agressões físicas e verbais, são humilhados e ameaçados o tempo todo. Difícil saber se a passagem transcrita acima estava no original entregue ao Conservatório Dramático. Embora revele com crueza a violência a que estavam sujeitas as escravas, não poderia ser posta em cena como manda a rubrica. A nudez não era permitida no teatro.

O primeiro ato apresenta ainda o empregado de Salazar, Serafim, hipócrita e covarde, valente apenas quando se trata de açoitar os escravos, embora diga, em apartes, que é membro do Clube Abolicionista Pai Tomás.

A escravidão é o pano de fundo do enredo, mas também sua substância principal, como se vê no desenvolvimento da ação dramática, que se inicia com o anúncio da transferência do escravo doméstico Lourenço para a fazenda. Salazar não o suporta, mas sua esposa Gabriela e o casal de filhos o defendem. Uma ponta do mistério que envolve os personagens aparece numa cena curta entre Lourenço e Gabriela. Há um segredo entre eles, guardado por 22 anos. E por alguma razão ele protege o filho de Salazar, Gustavo, viciado no jogo e endividado.

No segundo ato, ao mesmo tempo em que a linha do enredo tem continuidade com a revelação de que Gustavo é, na verdade, filho de Lourenço, os

autores tratam de introduzir um novo personagem, que defende a abolição, para fazer o contraponto à mentalidade escravista de Salazar. *O escravocrata* é um drama de ideias, e o Doutor, jovem médico apaixonado por Carolina, filha de Salazar, faz o papel de *raisonneur*, numa fala um tanto longa, na qual afirma que tem feito tudo o que pode pela causa da emancipação dos escravos, continuando com as seguintes palavras:

Estou perfeitamente convicto de que a escravidão é a maior das iniquidades sociais, absolutamente incompatível com os princípios em que se esteiam as sociedades modernas. É ela, é só ela a causa real do nosso atraso material, moral e intelectual, visto como, sendo a base única da nossa constituição econômica, exerce a sua funesta influência sobre todos os outros ramos da atividade social que se derivam logicamente da cultura do solo. Mesmo no Rio de Janeiro, esta grande capital cosmopolita, feita de elementos heterogêneos, já hoje possuidora de importantes melhoramentos, o elemento servil é a pedra angular da riqueza. O estrangeiro que o visita, maravilhado pelos esplendores da nossa incomparável natureza, mal suspeita das amargas decepções que o esperam. Nos ricos palácios como nas vivendas burguesas, nos estabelecimentos de instrução como nos de caridades, nas ruas e praças públicas, nos jardins e parques, nos pitorescos e decantados arrabaldes, no cimo dos montes, onde tudo respira vida e liberdade, no íntimo do lar doméstico, por toda a parte, em suma, depara-se-lhe o sinistro aspecto do escravo, exalando um gemido de dor, que é ao mesmo tempo uma imprecação e um protesto. E junto do negro o azorrague, o tronco e a força, trí-pode lúgubre em que se baseia a prosperidade do meu país! Oh! não! Cada dia que continua este estado de coisas, é uma cusparada que se lança à face da civilização e da humanidade. (Azevedo; Duarte, 1985, p.199)

Os termos são fortes, típicos dos discursos abolicionistas dos anos 1880, que eram feitos nas conferências promovidas pelas sociedades emancipadoras. Com essas ideias, o Doutor entraria em choque com Salazar, se fosse pedir Carolina em casamento. Esse conflito, porém, não é explorado, pois no centro da ação está o segredo de Gabriela e Lourenço, que será desvendado na sequência. Gustavo, endividado e só pensando em jogar, arromba a escrivaninha do pai e rouba uma soma em dinheiro. Lourenço o flagra e exige que devolva o dinheiro, ao que o rapaz reage com uma bofetada no escravo. Gabriela entra nesse momento e ouve Lourenço revelar o segredo. As rubricas indicam um final de ato melodramático. Gabriela dá um grito e cai, desfalecida; Gustavo, fulminado com o que ouviu – “Eu sou teu pai!” –, fica com olhar desvairado. Lourenço cai de joelhos e soluça diante de Salazar, que entra e o acusa de ter roubado o dinheiro que tem nas mãos.

Os autores tiveram o cuidado de fazer apenas Gustavo conhecer quem é seu pai verdadeiro. Assim, o terceiro ato, que se passa na fazenda, alguns dias depois, começa com algumas informações necessárias ao andamento do enredo. Gabriela enlouqueceu e está internada no hospício; a febre de Gustavo foi debelada, mas ele continua doente; Lourenço fugiu e Serafim está em seu encalço.

Nos bastidores, indicam as rubricas, a violência da escravidão se faz presente nos gritos do feitor, no estalar do chicote e nos gemidos dos escravos. Em suas falas, Salazar e Evaristo defendem a eficácia do tratamento desumano à base de castigo físico e má alimentação.

Ganha destaque, no terceiro ato, a irmã de Salazar, Josefa, personagem risível no ato anterior, mas fundamental para o desenlace trágico, por ser ela quem revela ao irmão o adultério de Gabriela no passado. No diálogo entre ambos, uma outra verdade incômoda, mas guardada em segredo pela família: o bisavô materno, diz ela, fora escravo até os cinco anos. E era “mulato”. Com base na perspectiva cientificista dos anos 1880, explica Josefa que “a aliança com galegos purificou a raça, de sorte que tanto você como eu somos perfeitamente brancos... Temos cabelos finos e corridos, beijos finos e testa larga” (Azevedo; Duarte, 1985, p.207). Também os escravocratas descendem de negros, sugerem os autores do drama, para apontar uma incoerência da sociedade brasileira de seu tempo. Afinal, os descendentes de escravos deviam ser os primeiros a defender a abolição.

Nas cenas finais, Lourenço é capturado e trazido para a fazenda. Gustavo o reconhece como pai e o abraça, discutindo em seguida com Salazar, que o renega. Febril, quase delirando, o rapaz faz uma crítica contundente à escravidão e a responsabiliza pelo que ocorreu: “Ah! os senhores pisam a tacões a raça maldita, cospem-lhe na face?! Ela vingam-se como pode, introduzindo a desonra no seio de suas famílias! (*Cai extenuado e em prantos.*) Ó minha mãe!” (Azevedo; Duarte, 1985, p.211).

A ideia de que a escravidão é prejudicial para as famílias brancas – conclusão que se tira da fala de Gustavo – está presente em peças como *O demônio familiar*, de José de Alencar, e *História de uma Moça Rica*, de Pinheiro Guimarães, que Artur Azevedo e Urbano Duarte seguramente conheciam. Mas justiça seja feita a *O escravocrata*, que vai mais longe e mostra principalmente o outro lado da moeda. Aqui, em primeiro plano, está o sofrimento do escravo, a verdadeira vítima da escravidão, como se vê ao longo do drama e em seu desfecho trágico: o suicídio de Lourenço e a morte de Gustavo, que é encontrado junto do cadáver do pai.

A publicação de *O escravocrata* coincidiu com os festejos pela comemoração da abolição da escravidão no Ceará, em 25 de março de 1884. No Rio de Janeiro, a Sociedade Abolicionista Cearense programou uma série de eventos, entre os quais um bazar em que seriam vendidas, durante uma semana, prendas doadas pelos habitantes da cidade. A *Gazeta de Notícias* listava as doações diariamente e em 24 de março noticiou o seguinte:

Dos Srs. A. Guimarães & C., o primeiro exemplar (*avant la lettre*) do *Escravocrata*, drama de Artur Azevedo e Urbano Duarte. O livro é ornado com os retratos dos autores e traz a seguinte dedicatória impressa:

“Os editores A. Guimarães & C., têm o prazer de ofertar para o bazar da Sociedade Abolicionista Cearense, o primeiro exemplar, tirado *avant la*

lettre da peça original brasileira *O Escravocrata*, de Artur Azevedo e Urbano Duarte. O valor material da oferta é exíguo, mas torna-se esta bastante significativa, não só em razão de ser um trabalho inédito, original de dois escritores brasileiros, como também pela analogia do assunto com as grandes festas que se efetuarão a 25 de corrente. Os demais exemplares do *Escravocrata* só mais tarde serão publicados”.

Fica evidente o valor simbólico da doação. Um drama declaradamente abolicionista teria como primeiro leitor um simpatizante da causa humanitária da abolição. Talvez a ideia tenha sido de Artur Azevedo que, diga-se de passagem, colaborou com o bazar como vendedor de prendas, segundo informação dada pela *Gazeta de Notícias*.

Ainda que *O escravocrata* apresente algumas fraquezas de construção, que não vem ao caso apontar, de um modo geral a imprensa do Rio de Janeiro recebeu-o com palavras elogiosas, reconhecendo que pintava com realismo um quadro da nossa sociedade escravocrata e que era um libelo contra a escravidão. Na *Gazeta de Notícias*, de 24 de abril de 1884, um articulista anônimo fez a defesa da moralidade de *O escravocrata* e a crítica do cativo, que “deturpa e degrada os sentimentos, cria vícios ignóbeis, aberrativos, desmoraliza, rebaixa, apodrece todos os naturais estímulos do espírito”. A seu ver, os autores levantaram “o véu de hipocrisia convencional com que até hoje se tem procurado encobrir as pavorosas úlceras morais, abertas no seio da família pelo contato corrosivo da instituição maldita”.

Três dias depois, comentado na *Revista Ilustrada* de Angelo Agostini, em artigo sem assinatura, o drama é considerado “inteligente e corajosamente abolicionista”, cheio de “ação e verdade”. O autor do texto afirma que, embora nunca tenha visto amores de senhoras com escravos, as más línguas “contam muita história análoga, que as línguas boas repetem”. O grande problema, afinal, é a existência da escravidão, que afeta “o nosso caráter, o nosso temperamento, a nossa organização física, moral e intelectual”.

Outro comentário positivo foi publicado na *Gazeta da Tarde*, de 8 de maio de 1884. Nesse jornal francamente abolicionista, o drama é elogiado pelo realismo das cenas e pelo retrato negativo da escravidão. Talvez a única voz contrária na imprensa tenha sido a da *Gazeta Literária*, que acolheu um duro artigo contra *O escravocrata*, em 13 de junho de 1884. O curioso é que esse jornal, em que colaboravam Artur Azevedo e Urbano Duarte, havia publicado em primeira mão, em 15 de janeiro, o prefácio ao drama, dando notícia de que o livro estava no prelo. O crítico anônimo, porém, não foi nada condescendente e recriminou os autores por terem desejado levar à cena fatos terríveis que não eram regra, mas exceção, na sociedade brasileira. A escolha do assunto foi infeliz, afirma o articulista, porque não há vantagem alguma para o público em expor no palco o que é “asqueroso e repugnante”. O texto termina com uma condenação sumária: “*O Escravocrata* não deve figurar em nossas estantes como livro nem

repetir-se no teatro como drama. Obra de propaganda, terá o pejo funesto dos brandões que incendiam; nunca a chama benéfica que aquece e ilumina”.

Embora seja evidente que uma encenação do drama atingiria um público maior do que o de leitores, a publicação do livro teve uma razoável cobertura da imprensa e a notícia de seu aparecimento atingiu um grande número de pessoas, se nos lembrarmos que apenas a *Gazeta de Notícias*, em 1884, tinha uma tiragem de vinte e quatro mil exemplares.

Quando Urbano Duarte faleceu, em 1902, Artur Azevedo homenageou-o num folhetim publicado em *A Notícia*, de 13 de fevereiro. Lembrou que foram parceiros numa peça de grande sucesso, *O anjo da vingança*, e escreveu algumas linhas sobre a censura imposta a *O escravocrata* pelo Conservatório Dramático, que merecem transcrição:

A douta instituição, que felizmente desapareceu, negou-nos o seu visto, porque, disse ela, a heroína do nosso drama “deprimia o caráter da mulher brasileira”.

O motivo não era esse, mas sim a audácia com que atacávamos a escravidão e os escravocratas; tanto assim, que propusemos mudar a nacionalidade da nossa heroína, fazê-la inglesa, francesa, alemã, espanhola, o que quisessem – e o Conservatório não nos atendeu.

Pois ainda hoje lastimo profundamente que o nosso *Escravocrata* não visse a luz da ribalta; o efeito seria seguro, e assim o digo por que a peça, como o *Anjo da Vingança*, era mais de Urbano Duarte que minha. Não duvido que, se tivesse sido representada, figurasse hoje em dia na história da propaganda abolicionista. Lembra-me que Xisto Bahia, a quem distribuíamos o papel de um velho escravo, pai do seu “senhor moço”, ficou desesperado quando soube que o drama empacara no Conservatório.

Tempos depois, li o 1.º ato do *Escravocrata* numa festa abolicionista que se realizou no Liceu de Artes e Ofícios: o efeito foi estrondoso. Que seria então no palco?

Provavelmente seria um espetáculo teatral de forte impacto entre os espectadores, dadas as fortes críticas à escravidão que a peça encerra. Infelizmente os autores não puderam se fazer ouvidos no recinto de um teatro.

A leitura a que se refere Artur Azevedo foi feita em 25 de maio de 1884, numa sessão comemorativa do 1.º aniversário da libertação do município de Fortaleza. Na véspera a *Gazeta de Notícias* anunciou que Joaquim Nabuco estaria presente, bem como vários escritores simpáticos à abolição: Valentim Magalhães, Luiz Murat, Aluísio Azevedo, Araripe Júnior, Urbano Duarte e Filinto de Almeida.

* * *

Como fervoroso abolicionista, Artur Azevedo não se limitou a escrever *O Liberato* e *O escravocrata*. Em suas revistas de ano, encenadas a partir de 1884, ele nunca deixou de incluir cenas e personagens para condenar o cativo e fazer a defesa da abolição.

A revista de ano era uma peça teatral cômica e musicada que seguia uma série de convenções, entre elas a mais importante: passar em revista, aos olhos dos espectadores, os principais fatos ocorridos no ano anterior. Uma sucessão de quadros, costurados por um enredo ágil, com personagens em constante movimento, possibilitava ao dramaturgo abordar os assuntos mais diversos, tais como a situação política, as calamidades, os livros publicados, os espetáculos teatrais, os crimes, a situação dos jornais, a moda, os inventos, tudo, enfim, que havia marcado o ano findo e fora notícia.

Artur Azevedo e Moreira Sampaio escreveram *O mandarim*, que estreou em janeiro de 1884, no Teatro Príncipe Imperial. O fio condutor do enredo foi inspirado na vinda do mandarim Tong-King-Sing ao Brasil, para negociar a imigração de trabalhadores chineses que substituiriam a mão de obra escrava, iniciativa que não foi adiante. Na peça, o mandarim Tchín-Tchan-Fó afirma que veio verificar se o Brasil era digno do povo chinês. No Rio de Janeiro, é guiado pelo Barão de Caiapó, que o coloca em contato com o que a cidade tem a oferecer. De cara, porém, ele é apresentado aos males do país, presididos pela “Política” – evidentemente personalizada em cena por um ator. Um dos males é a Escravidão, que possibilita a exploração desumana das amas-de-leite, referida nestes versos:

Lá vai a ama-de-leite, a desgraçada
Cujo sangue é vendido a quem mais der;
A abandonar o filho foi forçada,
Porque não pode a escrava ser mulher... (Azevedo e Sampaio, 1985a, p.224)

Nessa síntese, a denúncia de uma prática corriqueira da nossa sociedade escravocrata. Muitas mulheres escravizadas eram separadas de seus filhos e alugadas a famílias com recém-nascidos. Aos proprietários pouco importava se as crianças negras passassem fome, adoecessem ou mesmo viessem a falecer.

Em outro quadro o Mandarim cumprimenta a *Gazeta da Tarde*: “Não posso deixar de saudá-la como a mais esforçada paladina de uma santa causa” (Azevedo; Sampaio, 1985a, p.265). Todos os espectadores sabiam que esse jornal era fortemente engajado na luta abolicionista. Por outro lado, uma das cenas do terceiro ato é dedicada a satirizar *O Cruzeiro*, jornal que vinha sendo subsidiado pelos escravocratas desde 1880 e que fechou as portas em 1883. Os outros jornais, favoráveis à abolição, comentam jocosamente a agonia dessa folha e alegremente – como se lê na rubrica – a veem morrer. O mandarim comenta que nunca viu uma morte ser recebida com tanta indiferença. Lembre-se que *O Cruzeiro* havia sido alvo de críticas quando passou para o lado dos escravocratas e que o jornalista Ernesto Mattoso o satirizou na peça *Um país essencialmente agrícola*.

Artur Azevedo e Moreira Sampaio repetiram a parceria com a revista de ano *Cocota*, que estreou no Teatro Santana em 6 de março de 1885. Se em *O mandarim* as referências à escravidão e à luta abolicionista são poucas, na nova

produção elas ganham um notável destaque. O enredo gira em torno das confusões vividas pelos personagens Gregório, a sobrinha Cocota e seu namorado Bergaño, que vão da roça para a corte, onde se perdem um dos outros. Antes mesmo da viagem acontecer, no início do primeiro ato, os autores fazem a crítica da mentalidade escravista dos fazendeiros. Na sala da fazenda de Gregório, Bergaño provoca Serapião, que tinha em mãos uma *Gazeta de Notícias*. Pergunta-lhe sobre o movimento abolicionista na corte e começam um diálogo em que o fazendeiro diz frases terríveis, como esta: “porque eu estou convencido, como disse um estadista notável, que, para o negro, a verdadeira liberdade é a própria escravidão” (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.295). Ou esta: “Pena tenho eu que não esteja nas minhas mãos restituir aos senhores dos ingênuos a propriedade de que foram esbulhados pela lei de 28 de setembro; (*Inflamando-se.*) essa lei bárbara que obriga um homem a educar pequenos que não são seus filhos, e que, se são seus filhos, não são seus escravos!” (ibidem). Com essas mesmas palavras detestáveis, em *O Liberato*, Moreira havia criticado a Lei do Ventre Livre, revelando-se a Rosinha como escravocrata convicto. Observe-se também a alusão aos filhos que os senhores tinham com suas escravas e que antes de 1871 podiam ser vendidos. Depois desse ano, não mais; os chamados “ingênuos” nasciam livres por força de lei.

Serapião chama os abolicionistas de “vadios” e conta o que leu no jornal: que haverá grandes festejos na corte, no dia 25 de março, para comemorar o fim do cativo na província do Ceará – fato que ele deplora –, e que um jangadeiro será homenageado. Bergaño se diverte durante o diálogo, ironizando as falas do interlocutor, que ao defender o presidente do Clube da Lavoura ao qual pertence, diz: “Meia dúzia de homens como aquele, e eu lhe diria com quantos paus os abolicionistas haviam de fazer uma canoa!”. Bergaño replica: “Diga antes – uma jangada!” (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.295). Um ótimo chiste para divertir a plateia.

Já na cidade, os personagens vão assistir às festas feitas ao jangadeiro Nascimento e a rubrica indica que deve haver uma multidão em cena, com vivas e aclamações ao herói cearense, que entra sobre uma jangada carregada pelo povo. Um orador começa seu discurso: “Senhores, a escravidão é um roubo!...”. Ora, toda a plateia sabia que essa frase era o lema da Confederação Abolicionista, fundada em 1883, e que remetia à conhecida formulação de Proudhon, para quem toda propriedade era um roubo. A cena é um tanto cômica, com o orador fazendo erros de português, mas dizendo duras verdades sobre o cativo, que impunha o sofrimento a um milhão e meio de brasileiros. A referência a esse número de escravos no Brasil já havia aparecido em *O Liberato*, na cena em que Ramiro diz a Rosinha que ela tinha uma rival: a liberdade.

Outro escravocrata ridicularizado na peça é Romualdo. Ainda que só tenha o velho Tomé como escravo, refere-se a ele a todo momento com o bordão “uma relíquia de família”, tornando-se risível. Além disso, ao comprar uma *Ga-*

zeta da Tarde de um vendedor de jornais, lê que foi apresentado ao Parlamento o projeto de libertação dos sexagenários. Eis sua reação: “Que vejo! Livres os escravos maiores de sessenta anos! E Tomé? E o meu velho Tomé, uma relíquia de família!... Não temos tempo a perder! Salvemos a nossa propriedade! (*Sai arrebatadamente.*)” (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.357).

Logo mais à frente vemos uma cena hilária, que merece transcrição. Romualdo chama Tomé:

TOMÉ – *Siô?*

ROMUALDO – Senta-te! (*Tomé obedece; Romualdo tira do bolso um frasco e um pincel, e começa a pintar de preto o cabelo branco de Tomé.*)

TOMÉ – Uê! Que é isso, *siô véio?*...

ROMUALDO – Estou tingindo de preto o teu cabelo... estou te fazendo moço!... É absolutamente preciso que, de hoje em diante, sejas menor de sessenta anos... Mas agora reparo: estou sujando a sala com esta droga! Vamos lá para o quintal.

TOMÉ – *Siô véio tá judiando co Tomé!*

ROMUALDO – Anda! Passa adiante! (*Contemplando.*) Uma relíquia de família. (*Saindo.*) Eu mostrarei aos tais senhores do projeto qual de nós é o mais ladino! (*Sai com Tomé.*). (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.361)

A cena exemplifica bem como Artur Azevedo e Moreira Sampaio foram mestres da comicidade. Eles conseguiam extrair de um assunto sério uma possibilidade cômica, apostando na caricatura e no exagero. A parte da plateia simpática ao abolicionismo se divertia com a estupidez do tolo escravocrata.

Também aparece nessa revista de ano o registro de uma atividade extraordinária dos abolicionistas: o trabalho de ir de casa em casa de uma determinada rua – previamente escolhida pela Comissão Central Emancipadora – para convencer seus moradores a libertar os eventuais escravos que tivessem. Claro que há um inevitável tom de comédia na cena, em pelo menos dois momentos. No primeiro, quando um dos abolicionistas vai verificar se Tomé é “africano”, isto é, se foi trazido ao Brasil depois de 1831 e, portanto, escravizado ilegalmente:

2º ABOLICIONISTA (*Baixo, aos outros.*) – Vejamos se é africano! (*Alto, a Tomé.*) Salamaleco?

TOMÉ – Salamaleco salam. *Bença!*

2º ABOLICIONISTA – Ô cuô ô bá bá.

TOMÉ – Ô cuô ô lê lê, ô ô.

2º ABOLICIONISTA (*Erguendo-se as mãos para o céu.*) – É cidadão africano! (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.327)

Tomé é libertado “em nome da humanidade” e os abolicionistas pregam um letreiro na porta de Romualdo com os dizeres: “Aqui não há escravos”.

O segundo momento cômico é quando querem pregar o mesmo letreiro na casa do vizinho, Venâncio, que diz ter uma escrava, mas que está fugida há

dezoito anos. Os abolicionistas o convencem a assinar uma carta de liberdade e saem comemorando a vitória, mas não o ouvem dizer que a escrava Genoveva tinha fugido em 1868, com sessenta e dois anos de idade.

Brincalhães, Artur Azevedo e Moreira Sampaio vão compondo o pano de fundo da peça, que se passa numa cidade transformada pela luta contra a escravidão. Até mesmo Gregório, que no início não vê com bons olhos a abolição, muda sua posição e manifesta simpatia pelo gabinete de Manuel de Souza Dantas, do Partido Liberal, responsável pelo projeto de libertação dos escravos maiores de 60 anos. Em diálogo com Bergaño, Gregório lhe diz que quer levar os emigrantes italianos recém-chegados para suas terras, onde pretende fundar uma colônia agrícola. E mais: vai libertar todos os seus escravos. O contato com a cidade foi decisivo:

Foi uma ideia que me veio subitamente esta noite. Confesso que as festas abolicionistas... o entusiasmo do povo fluminense, e agora o corajoso e humanitário programa do Ministério que acaba de subir, me abalaram profundamente. Que diabo! Afinal de contas, pensando bem, que direito temos nós de escravizar os pretos, que são filhos de Deus como nós, e de viver à custa do trabalho deles? O compadre Serapião há de ir às nuvens... mas que me importa! Não gostou, gostasse!... (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.353-4)

Praticamente todos os fatos importantes de 1884, relativos à luta abolicionista, foram incluídos na revista de ano *Cocota*. No quadro dos teatros, há referência à encenação da adaptação do romance *O mulato*, feita pelo próprio autor, Aluísio Azevedo, e recebida como manifestação abolicionista. No terreno da política, foram lembrados o projeto do gabinete Dantas defendendo a alforria dos sexagenários, a campanha de libertação junto a moradores de determinadas ruas da corte e a festa em comemoração do fim do cativeiro no Ceará. É na apoteose que Artur Azevedo e Moreira Sampaio lembram outros dois fatos importantes: o fim da escravidão na província do Amazonas e na cidade de Porto Alegre.

Como é da convenção desse tipo de peça que se termine com uma apoteose, uma personagem comunica à plateia que serão homenageadas as províncias que fizeram 1884 ficar na história como “o ano da liberdade!”. No fundo do palco, a mutação proporciona o quadro final da peça, a imagem que os espectadores levarão para casa: “As províncias do Ceará, do Amazonas e do Rio Grande do Sul estão abraçadas sobre um pedestal. Seguram uma flâmula em que se lê em letras de fogo: *Não parar, não recuar, não precipitar*. Tomé ajoelha-se, a orquestra executa o Hino Nacional” (Azevedo; Sampaio, 1985b, p.366).

As palavras inscritas na flâmula eram inspiradas no lema do gabinete Dantas e bastante conhecidas, pois amplamente divulgadas na imprensa. A *Gazeta da Tarde* de 9 de junho de 1884 estampou o programa do ministério, que defendia, em relação ao elemento servil, que “não se deve nem retroceder, nem parar, nem precipitar”. Artur Azevedo e Moreira Sampaio deram ao desfecho da

peça uma forte conotação política. Com o sucesso do espetáculo, que teve 39 récitas num teatro com mais de mil lugares, é possível deduzir que a mensagem abolicionista dos autores atingiu um número expressivo de pessoas.

Na revista de ano seguinte, *O bilontra*, representada pela primeira vez no Teatro Lucinda, em janeiro de 1886, e apresentando os fatos de 1885, os dois parceiros não deram destaque nem à escravidão, nem ao movimento abolicionista. Em compensação, voltaram com toda força a esses temas na revista de ano *O Carioca*, que estreou no Teatro Santana em 31 de dezembro de 1886.

A motivação dos autores partiu de um acontecimento terrível nesse mesmo ano: uma mulher chamada Francisca da Silva Castro se viu até a morte uma jovem escrava chamada Joana e deixou outra, Eduarda, bastante machucada. Os jornais deram ampla cobertura ao crime e ao julgamento que se seguiu. Sizenando Nabuco, irmão de Joaquim Nabuco, foi o advogado de acusação. Laudos médicos sobre a sanidade mental da assassina divergiam, um atestando a sanidade, outro a loucura da mulher; depoimentos de testemunhas também eram conflitantes quanto ao tratamento que ela dava às escravas. Apesar das evidências de que houvera mesmo um crime, Francisca da Silva Castro, mulher rica, com bons advogados, foi absolvida. Na opinião unânime dos jurados, ela não havia praticado ou mandado praticar as sevícias nas duas moças.

Artur Azevedo relatou numa curta e impressionante crônica da série “De Palanque”, publicada no *Diário de Notícias* de 16 de fevereiro de 1886, sua ida ao necrotério para ver de perto a vítima de tão bárbaro crime:

Fui ontem ao Necrotério ver o cadáver da desgraçada Joana, assassinada pela Exma. Sra. D. Francisca de Castro.

A mártir era uma criança: teria dezesseis anos, quando muito. Os sinais das sevícias são evidentes em todo o corpo, e o termo da autópsia a que ontem se procedeu basta, cuidado, para abrir as portas da Casa de Correção à desumana senhora.

O cadáver estava estendido numa das mesas do piedoso estabelecimento. Tinha os braços abertos, como implorando a misericórdia divina para este amaldiçoado país, onde o homem estrangeiro pode vender o nacional.

Muitas pessoas que se achavam ontem comigo no Necrotério deixavam correr as lágrimas em fio, contemplando esse cadáver, que seria um revolucionário, se nesta população heterogênea, composta de elementos tão diversos e tão apáticos, pudesse haver o espírito das revoluções.

Quanto a mim, esse cadáver ensanguentado fala mais alto que todas as conferências abolicionistas havidas e por haver; aquelas chagas, putrefatas como a própria escravidão, são mais eloquentes que todos os artigos da *Gazeta da Tarde* publicados e por publicar.

Donde se infere que a verdadeira propaganda abolicionista é feita pelos próprios escravocratas. Joana é uma dessas vítimas sacrificadas a uma grande causa. O seu lugar no empíreo está marcado entre os grandes mártires da liberdade. Aquilo não é um cadáver: é uma bandeira.

Como incluir assunto tão sério numa revista de ano? Artur Azevedo e Moreira Sampaio criaram a personagem Chiquinha – diminutivo de Francisca, evidentemente – como uma mulher que maltrata a escrava Genoveva, como se vê logo na segunda cena da peça:

GENOVEVA (*Entrando.*) - Sinhá, Pedro já veio da cidade... aqui está o coco que sinhá mandou *relar*... (*Mostra-lhe um prato.*)

CHIQUINHA – Oh! sua relaxada!... Não tens vergonha de me trazeres um prato destes! Atrevida! Não sei onde estou, que não te quebro a cara com ele!

GENOVEVA – Sinhá, estas *mancha* é mesmo do prato... Lavei *ele* antes de *relar* o coco.

DONA CHIQUINHA – Não me respondas! Não vê mesmo que eu aturo escrava respondona! Sai, some-te da minha presença, antes que eu... (*Empurra-a.*)

GENOVEVA – Mas este, eu lavei *ele*...

DONA CHIQUINHA (*Empurrando-a até a porta.*) – Some-te! Este diabo quer deitar-me a perder! (*Genoveva sai empurrada. Ouve-se a queda de um corpo e a bulha de um prato quebrado.*)

MINDOCA (*Correndo à porta.*) – Ah! Mon Dieu! Coitada! Caiu, *maman*!... (*Entra e continua a falar no bastidor.*) Cortaste-te?... Vai pôr arnica... na despensa tem... (*Tornando a aparecer.*) Pobre Genoveva! Caiu sobre o prato e cortou a mão.

DONA CHIQUINHA – Que grande desgraça!

MINDOCA – A *maman* um dia se arrepende. Ela foge, vai ter com os abolicionistas, eles vão à polícia...

DONA CHIQUINHA – E o que é que a polícia há de me fazer? Eu sou histórica! Tenho uma porção de atestados médicos que o provam.

A VOZ DO DOUTOR – Dá licença, Senhora Dona Francisca?

AS DUAS – Oh! Doutor, pode entrar. (Azevedo; Sampaio, 1985c, p.376)

Todos os elementos para que a plateia soubesse a quem os autores se referiam estão postos nesse diálogo, a começar pela violência física contra a escrava. Depois, a advertência de Mindoca à mãe, inspirada no fato verdadeiro relatado pelos jornais: a escrava Eduarda conseguiu fugir de casa e foi ajudada por uma mulher que a encaminhou ao prédio da *Gazeta da Tarde*, onde os abolicionistas a protegeram. Mais do que isso: fizeram a denúncia das sevícias à polícia, resgataram Joana e organizaram uma “procissão cívica” pelas ruas do Rio de Janeiro para denunciar o ocorrido. Isso se deu em 11 de fevereiro de 1886. Joana faleceu três dias depois. A resposta da mãe à filha também indicava uma das linhas de defesa da escravocrata criminosa no julgamento, em outubro do mesmo ano: era histórica e tinha laudos médicos para provar que não poderia ser responsabilizada pelo que fazia com Genoveva. Evidentemente, laudos falsos. À desonestidade da personagem, para que nenhum espectador tivesse dúvida de

sua identidade, o nome por extenso – Dona Francisca – é dito pelo Doutor, ao entrar. Logo mais à frente, Dona Chiquinha ainda tem a desfaçatez de dizer ao Doutor que Genoveva cortou-se quando brincava com outra escrava, acrescentando: “Já não sabe como é esta gente? Amanhã ou depois está dizendo que fui eu que a maltratei” (Azevedo; Sampaio, 1985c, p.380).

Não há comédia nessas breves cenas, mas Genoveva foge e Dona Chiquinha se tornará risível ao alimentar uma das linhas do enredo da peça, que é procurar a escrava pelas ruas do Rio de Janeiro, repetindo com poucas variações o bordão “onde diabo se meteu o diabo daquela mulata!”. Pois o primeiro lugar que lhe vem à mente é a *Gazeta da Tarde*, como diz à filha: “Pois não sabes que eles andaram outro dia em procissão com as escravas de uma pobre senhora, coitadinha! que ficou com as mãos em mísero estado de tanto dar pancada? Até tiraram o retrato com elas” (Azevedo; Sampaio, 1985c, p.407).

A ironia em relação à brutalidade do crime de Francisca da Silva Castro é demolidora. Mas o riso que nasce das palavras transcritas é amargo. Mais à frente, a referência ao julgamento também vem marcada pela ironia. Ao saber que a ré fora absolvida pelo júri, Dona Chiquinha comenta: “Fizeram muito bem... Coitadinha!”. E como os jornais desprezaram até as roupas e joias que a criminosa usara no tribunal, um personagem acrescentou: “Não era possível condená-la. Ela estava tão bem vestida! E que bons brilhantes!” (Azevedo; Sampaio, 1985, p.470). Na peça, pelo menos, a escrava Genoveva conseguiu escapar da truculência de sua senhora. Ao final ela é libertada pela Câmara Municipal.

Artur Azevedo e Moreira Sampaio conseguiram incluir o crime e o julgamento na revista de ano, explicitando suas críticas à injusta absolvição de Francisca da Silva Castro. Além disso, aludiram a duas vitórias do movimento abolicionista: a primeira dizia respeito à decisão de alguns jornais de não mais publicar anúncios de recompensa a quem encontrasse escravos fugidos; a segunda foi a extinção da pena de açoites. Esta é mencionada num diálogo que merece transcrição, pois ridiculariza a mentalidade escravista no interior do país. A cena se passa na província de São Paulo e o Tenente-coronel se queixa a Soares – pretendente à mão de Mindoca –, dizendo-lhe, com seu modo caipira de falar, que é preciso tomar providência contra a propaganda abolicionista. Segue-se este diálogo:

SOARES – Ah! O senhor é escravocrata?

TENENTE-CORONEL – Eu não sou nada: sou *sinhô* da fazenda *co* escravatura e todo; isso é que eu sou, e querem tirar a minha *porpriedade*: não *admeto*.

NIQUELINA – O Tenente-coronel é talvez emancipador.

TENENTE-CORONEL – Ai! Agora é que *mecê* falou direito. Eu quero que os *escravo todo* fique *forro*, mas é quando *morrê*; enquanto for vivo, que trabalhe, que é pra isso que se fez o negro, vá com o que lhe digo. Inda bem que a nova lei arrumou tudo no tronco por mais ano e meio, e ainda há de *vi* outra que a há de *arrumá* eles na escravidão por toda a vida, vá com o que lhe digo.

SOARES – Engana-se, Senhor Tenente-coronel: os abolicionistas acabam de alcançar uma grande vitória e, com o favor de Deus, não há de ser a última.

TENENTE-CORONEL – Uma vitória? Diga *mecê* qual foi.

SOARES – A pena de açoite foi abolida.

TENENTE-CORONEL – O *reio*? O *bacaiiau*? Não me diga isto pelo *amô* de Deus, seu aquele!

SOARES – Pois foi! Já não há no Código semelhante pena!

TENENTE-CORONEL – Que importa *co código*! O *códio* lá em casa sou eu mais a dona, vá com o que lhe digo!

DONA ENGRÁCIA – É. Nós é o *códio*. (*Baixo a Niquelina.*) O que é *códio*, moça?

NIQUELINA – É uma coisa ao que parece desconhecida nestas paragens.

TENENTE-CORONEL – Eu hei de *mostrá* aos *negrinho* se ronca ou não ronca o *bacaiiau*. *Apôs!* Negro nasceu pra *sê* surrado, *cumo* porco pra *sê* comido. Vá com o que eu lhe digo! (Azevedo; Sampaio, 1985c, p.446)

O tipo é engraçado, por força da estilização cômica necessária para provocar o riso nos espectadores, mas sua defesa da violência contra o escravo torna-o ao mesmo tempo um escravocrata execrável. A lei extinguindo a pena de açoites foi decretada em 15 de outubro de 1886, na esteira de crimes como o de Francisca da Silva Castro e de outros semelhantes, conforme relata Evaristo de Moraes, ao mencionar a intensa emoção causada pela notícia da morte de escravos de um fazendeiro de Entre-Rios, “que tinham sido açoitados barbaramente em cumprimento de sentença judicial e depois arrastados para a fazenda e sujeitos a novos castigos” (Moraes, 1933, p.223). Evaristo de Moraes lembra que esse crime foi denunciado por Joaquim Nabuco, em *O País* de 29 de julho de 1886. Como nesse dia aniversariava a princesa Isabel, o líder abolicionista dirigiu-se a ela para que soubesse como eram tratados os negros escravizados no Brasil. Vale a pena ler sua breve nota:

Ontem, em Entre-Rios, um amigo nosso assistiu a uma das mais terríveis tragédias da escravidão, nestes últimos anos.

Cinco escravos do Sr. Caetano do Vale, da Paraíba do Sul, acusados de terem morto um feitor, foram condenados pelo júri, um a galés perpétuas e os outros quatro a trezentos açoites cada um. Depois de açoitados, eles foram mandados a pé para a fazenda. A cena a que o nosso amigo assistiu ao passar no trem pela estação de Entre-Rios, foi esta: dois dos escravos estavam ali mortos, enquanto os dois outros, moribundos, seguiam num carro de boi para o seu destino. Será triste para a Princesa Imperial ler esta notícia no dia de seus anos, e eu sinto profundamente dever publicá-la hoje, mas esse quadro facilitará a futura imperatriz a conhecer a condição de nossos escravos e a compreender a missão dos abolicionistas no reinado de seu pai.

Artur Azevedo, evidentemente, estava a par de fatos como esse, que escancaravam a brutalidade da escravidão no cotidiano brasileiro. Sua denúncia do

crime de Francisca da Silva Castro no interior de *O Carioca* deve ter repercutido com muita força na opinião pública do Rio de Janeiro. Em duas semanas, cerca de trinta mil pessoas haviam visto a peça – como informam os anúncios teatrais –, que ficou em cartaz até o final de fevereiro de 1887.

Já na revista do ano seguinte, *O Homem*, também escrita com a colaboração de Moreira Sampaio, não há críticas tão contundentes à escravidão. Os autores se limitaram a colocar em cena uma alusão ao “*meeting* abolicionista” que na noite de 6 de agosto de 1887, no Teatro Politeama Fluminense, foi inviabilizado por secretas e capoeiras que invadiram o recinto aos gritos, jogaram bombas, interromperam a fala de Quintino Bocaiúva e forçaram o encerramento da reunião, que transcorria pacificamente. Os jornais do dia seguinte descreveram o incidente, indignados com a truculência da tropa de choque escravista. De acordo com o que se lê em *O País* de 7 de agosto, foi uma verdadeira batalha. Para repelir a “horda selvagem dos facínoras a soldo da polícia e para repeli-los e contê-los, o povo lançou mão das cadeiras e dos bancos”, impedindo também que fosse agredido o orador. No tumulto, muitas pessoas ficaram feridas.

A Confederação Abolicionista, promotora do evento, marcou novo *meeting*, no Campo da Aclamação, a ser realizado dois dias depois. Mas a polícia adiantou-se e proibiu oficialmente ajuntamentos de pessoas em ruas e praças. Mesmo assim, muita gente se dirigiu ao local, que estava tomado pela força policial. Correria e pancadaria marcaram aquela tarde de 8 de agosto, na qual os abolicionistas se viram privados do direito de se manifestar com liberdade. Esses acontecimentos dão uma ideia da luta pelo fim da escravidão sob o gabinete Cotegipe, então no poder.

Artur Azevedo e Moreira Sampaio situaram a ação do quarto quadro de *O homem* no Campo da Aclamação, no momento em que se iniciaria o “*meeting* abolicionista”. Lá estão curiosos, dois abolicionistas e Prud’Homem – a plateia sabia que se tratava de José do Patrocínio, que assinava seus artigos com o pseudônimo de Proudhomme –, ansiosos quanto à realização ou não do evento. Quando um dos oradores começa a falar para um pequeno grupo, logo se ouve o apito da polícia e correm todos.

Embora breves, as cenas cumprem o que é da natureza da revista de ano, isto é, registrar os fatos importantes de um determinado ano. Como *O homem* estreou em 3 de janeiro de 1888, no Teatro Lucinda, os espectadores seguramente se lembrariam das agressões sofridas pelos abolicionistas no Teatro Politeama e no Campo da Aclamação.

* * *

Em outras peças que escreveu antes de 1888, Artur Azevedo colocou em cena o Brasil escravocrata, mas sem fazer críticas à escravidão. Para ser fiel à realidade de seu tempo, não podia deixar de fora o escravo em comédias que se passam na cidade ou no campo. Em alguns casos, o registro não vai além de uma referência, como a “preta velha” de *A filha de Maria Angu*, ou de entradas

e saídas rápidas, como a do moleque vendedor de balas, com uma única fala, em *O Rio de Janeiro em 1877*. Já na opereta *Nova viagem à Lua*, cujo primeiro ato se passa no pátio de uma fazenda, os escravos formam um grupo que vem à cena para cantar e dançar o jongo. Na opereta *Os noivos*, escravos e escravas, ajoelhados junto de seus senhores, rezam a “Ave Maria” logo na abertura da peça, que se passa toda numa fazenda. Maior importância no desenvolvimento dos enredos cômicos tiveram os personagens das comédias *Uma véspera de Reis* e *A mascote na roça*. Na primeira, o escravo doméstico José lembra o “demônio familiar” de Alencar, fumando charutos de seu senhor e convencendo a mocinha da casa a receber uma carta de um pretendente; na segunda, a escrava Fortunata é disputada por dois homens que acreditam ser ela uma mascote que dá sorte. A personagem é hilária, como também a mucama Marcolina da opereta *A bela Helena*. O sucesso de *Uma véspera de Reis* levou Artur Azevedo a escrever uma continuação ainda mais engraçada, *O Barão de Pituaçu*, opereta em que o moleque José, agora forro, disfarça-se de barão para seduzir uma cortesã.

O comediógrafo que sabia retratar o Brasil escravista pelo prisma da crítica contundente ou pela leveza da comédia engajou-se na luta pelo fim da escravidão também como jornalista. Embora sua principal função nos jornais fosse escrever críticas teatrais e matérias afins, por vezes abordava outros assuntos, entre eles o movimento abolicionista. Na crônica “De Palanque”, publicada no *Diário de Notícias* de 16 de maio de 1885, por exemplo, transcreveu um projeto de lei do deputado Leopoldo Bulhões, de 1883, que decretava o fim imediato da escravidão. Fez isso porque alguns dias antes, em *O País*, um projeto de lei semelhante fora proposto por um anônimo sem nenhuma menção ao deputado eleito por Goiás, que era próximo de Joaquim Nabuco e membro do Partido Liberal.

Artur Azevedo jamais compactuou com a ideia de que a escravidão no Brasil era mais amena do que em outros lugares e que nossos cativos eram bem tratados por seus senhores. Em outra crônica da série “De Palanque”, de 21 de setembro de 1885, comentou um caso ocorrido no interior de São Paulo, segundo notícia veiculada no *Correio de Campinas*. Em dificuldades financeiras, o proprietário de um escravo teria enlouquecido por se ver forçado a vendê-lo. Estimava-o como se fosse um irmão e não suportou ver-se separado dele. O relato do jornal enfatizava a ligação afetiva entre senhor e escravo, como se escravidão não houvesse. Artur Azevedo relativizou a veracidade da notícia, dizendo, primeiramente, que não acreditava que a causa do enlouquecimento fora a necessidade da venda do escravo, porque, se lhe tivesse tanta amizade, esse homem “não seria senhor de seu amigo”. O cronista afirma não compreender que “um homem seja amigo de outro a ponto de enlouquecer por seu respeito, e conserve o direito de o chamar seu escravo”. Duro em suas considerações sobre o fato ocorrido, complementa o seu pensamento, referindo-se às relações entre senhores e escravos no Brasil: “É muito comum dizer-se no Brasil: – Oh! Fulano é muito amigo dos seus escravos! – ou ainda mais: – Beltrano para os

seus escravos não é um senhor: é um pai! – Não há nada mais ... mais... como direi?... mais sacrílego! Sim, que é sacrílego fazer semelhante emprego desses dois vocábulos: *amigo e pai*”.

Em outra crônica publicada no mesmo *Diário de Notícias*, de 15 de dezembro de 1885, Artur Azevedo polemiza com o escritor Valentim Magalhães acerca do suicídio de um menino de treze anos. Órfão de pai e mãe, empregado numa loja de comércio, esse menino deixou uma carta dizendo-se triste por ver sofrer os irmãos e nada poder fazer porque não tinha salário, apesar de ser bem tratado pelo patrão. Valentim Magalhães havia escrito um artigo em que defendia o suicida e seu direito de tirar a própria vida, privada de afetos. Artur Azevedo respondeu duramente, condenando o suicídio como saída para os que não têm família, amigos ou proteção e lembrando as próprias dificuldades que enfrentou quando criança. Além disso, havia na sociedade brasileira um grupo de desassistidos que não podia ser esquecido. Perguntava então ao seu oponente:

E o escravo, que é feito da mesma massa que o menino Castilho, o escravo que não tem o direito de saber quem é seu pai; o escravo que é filho de uma desgraçada a quem não se concede ao menos a faculdade natural do pudor; o escravo, que nem sequer tem liberdade para matar-se: quais são os seus irmãos? Quem o protege?

Com intervenções como essas, Artur Azevedo colocava-se ao lado dos jornalistas fluminenses que batalhavam pelo fim da escravidão. Ainda no *Diário de Notícias*, de 18 de março de 1886, finalizou um folhetim dedicado ao ator português Foito, vítima da febre amarela, com estas palavras: “Difícilmente seremos alguma coisa, enquanto a civilização brasileira lutar com esses dois tremendos obstáculos: a febre e a escravidão”. Um último exemplo para reforçar aqui o retrato do militante pode ser encontrado numa crônica de 11 de agosto de 1886, publicada no semanário *A Vida Moderna*. O cronista noticia a distribuição de quarenta cartas de liberdade pela Câmara Municipal, que convidou a princesa Isabel a participar do evento, e faz o seguinte comentário:

Entre os escravos havia dois que eram brancos. Sua Alteza admirou-se muito de que houvesse escravos da sua cor, e comoveu-se bastante. Há mesmo quem diga que Sua Alteza chorou. A mim confesso que tanto me comovem escravos brancos como amarelos ou pretos: a minha sensibilidade não faz questão de ótica. Também não compreendo que a nossa princesa se admirasse de ver escravos brancos; há quinze anos, isto é, antes da lei de 28 de setembro, os homens da nossa raça bem que os faziam, com o simples adjutório de uma mulher branca e cativa. Escravos brancos não faltam no Brasil em número talvez proporcional ao dos senhores que não o são. (Azevedo, 2013, p.59)

A crítica à “sensibilidade” da princesa é bastante clara. Como podia ela se comover apenas com a existência de escravos brancos? Os negros não mereciam a mesma consideração? Como podia ela desconhecer um fato tão corriqueiro do



nosso escravismo como as crianças nascidas das relações sexuais entre senhores e escravas de pele mais clara? Antes da Lei do Ventre Livre, essas crianças continuavam escravizadas e podiam até ser vendidas pelos próprios pais.

Na mesma crônica, Artur Azevedo aborda uma notícia dada pela *Gazeta da Tarde*, relativa à iniciativa dos frades carmelitas, que libertaram 66 cativos que pertenciam à sua Ordem. O cronista não acompanha o jornal nos elogios feitos aos religiosos. O gesto filantrópico lhe pareceu um tanto ocioso, para não dizer oportunista, uma vez que os “ministros de Deus” conservaram-se até aquele momento escravocratas. Por que não libertaram os seus escravos antes? Agora que o fim da escravidão era iminente, nada mais fácil do que agir em conformidade com o pensamento da maioria da população. Sem papas na língua, o abolicionista de primeira hora conclui:

Suas Reverendíssimas resistiram ao influxo da lei Rio Branco, ao tremendo discurso de Torres Homem, ao 25 de março, ao ministério Dantas: viram passar, indiferentes, do fundo de suas celas, todo esse movimento abolicionista com a sua imprensa inflamada, as suas festas, as suas consagrações, e todo o brilhante cortejo de *matinés* e *quermesses*, e só agora, depois de tudo isso, é que se lembram de restituir à liberdade esse punhado de homens, a maior parte dos quais são talvez sexagenários, libertos por lei? Tarde piaram, meus santarrões: a mim não me apanham loas enternecidas nem melífluas candongas. Isto de escravatura está por pouco tempo, graças a Deus: mas tenho ainda esperanças de ver desaparecer o último frade antes do último escravo. (Azevedo, 2013, p.60)

Essas palavras dizem tudo sobre o nível de envolvimento de Artur Azevedo com a luta abolicionista. Olhos atentos aos fatos e discernimento sobre seus reais significados, não se deixou enganar por falsas aparências. Nas palavras transcritas acima, a verdade sobre a igreja, que demorou para aceitar a ideia da abolição. Em suma, o comediógrafo e jornalista batalhou pelo fim da escravidão na linha de frente, com as armas que tinha em mãos, atuando sobre a consciência de seus espectadores e leitores. Sua contribuição para a causa humanitária não foi pequena, como espero ter demonstrado.

Nota

1 Agradeço o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) para a realização da pesquisa *Teatro e escravidão no Brasil*

Referências

ALONSO, A. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

AZEVEDO, A. O Liberato. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983. t.I, p.649-64.

- AZEVEDO, A. *Crônicas em A Vida Moderna (1886-1887)*. Org. Mauro Rosso. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2013.
- AZEVEDO, A.; DUARTE, U. O escravocrata. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1985. t.II, p.177-212.
- AZEVEDO, A.; SAMPAIO, M. O mandarim, In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1985a. t.II, p.213-76.
- _____. Cocota. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1985b. t.II, p.289-366.
- _____. O Carioca. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1985c. t.II, p.371-473.
- CHALOUB, S. 1871: as prostitutas e o significado da lei. In: *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011. p.189-201.
- CONRAD, R. *Os últimos anos da escravatura no Brasil*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1975.
- COSTA, E. V. da. *O abolicionismo*. 8.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- FARIA, J. R. (Dir.) *História do Teatro Brasileiro. I: das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX*. São Paulo: Perspectiva; Sesc-SP, 2012.
- MACHADO, M. H. P. T.; CASTILHO, C. T. (Org.) *Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição*. São Paulo: Edusp, 2015.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Artur Azevedo e sua época*. 4.ed. São Paulo: Lisa, 1971.
- MESSER, O.; NEVES, L. de O. (Org.) *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- MORAES, E. de. *A escravidão africana no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1933.
- _____. *A campanha abolicionista (1879-1888)*. 2.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.
- NABUCO, J. *O abolicionismo*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- PRADO, D. de A. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.
- RIBEIRO, J. Artur Azevedo e o teatro abolicionista. *Dionysos*, ano VII, n.7, p.7-10, março 1956.
- SAYERS, R. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.
- SCHMIDT, A. O teatro e a abolição. *Boletim da SBAT*, ano XXVIII, n.253, p.5-6. out.-dez. 1949.
- SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. (Org.) *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.
- SILVA, E. Resistência negra, teatro e abolição da escravatura no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, ano 179, n.476, p.287-304, jan./abr. 2018.
- SÜSSEKIND, F. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

VENEZIANO, N. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. 2.ed. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2013.

RESUMO – O presente artigo pretende mostrar como foi relevante o envolvimento de Artur Azevedo com a luta pelo fim da escravidão no Brasil. Na década de 1880, deflagrada a campanha abolicionista, ele escreveu uma comédia e um drama para condenar a instituição do cativo; em seguida, nas revistas de ano, uma forma de teatro cômico e musicado, satirizou os senhores escravocratas e denunciou os crimes que cometeram contra os escravizados. Também como jornalista Artur Azevedo escreveu artigos comprometidos com a causa abolicionista.

PALAVRAS-CHAVES: Artur Azevedo, Dramaturgia brasileira, Escravidão, Abolição.

ABSTRACT – This article outlines the relevance of Artur Azevedo's involvement in the struggle against slavery in Brazil. In the 1880's, as the abolitionist campaign was unleashed, he wrote a comedy and a drama condemning slavery; then, in the "revistas de ano" (a type of comic play with musical sketches), he satirized the slaveowners and denounced their crimes against slaves. As a journalist, Artur Azevedo was also committed to the abolitionist cause.

KEYWORDS: Artur Azevedo, Brazilian dramaturgy, Slavery, Abolition.

João Roberto Faria é professor titular aposentado de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. É membro do Grupo de Pesquisa Brasil-França, do Instituto de Estudos Avançados da USP, e pesquisador PQ do CNPq. @ – jroberto@usp.br / <https://orcid.org/0000-0003-2405-4890>.

Recebido em 27.8.2021 e aceito em 13.9.2021.

¹ Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, Brasil.