

## Abolição e teatro: sobre as dificuldades de representação da escravidão no palco

Antonio Herculano Lopes<sup>1</sup>

Julia Lanzarini<sup>2</sup>

O ambiente urbano propiciado pela cidade do Rio de Janeiro nas décadas finais do século colocava uma série de desafios às percepções da intelectualidade que se empenhava na construção da nação no nível simbólico. A convivência intensa com as massas, que começavam a se impor ao espaço público, o desenvolvimento de novas classes médias ávidas por consumir os produtos da civilização, a rápida modernização da vida propiciada pelas inovações tecnológicas e as evidências e dificuldades de uma sociedade multiétnica, desprovida de mecanismos mentais e comportamentais para lidar com a diversidade – sobretudo depois da abolição da escravatura – desafiavam os conceitos estabelecidos sobre o "quem somos" e o "para onde vamos".

Quando, em 1873, Artur Azevedo chegou ao Rio, a Monarquia, ainda sólida, dava alguns sinais de desgaste em áreas-chave, como o sistema escravista, a união entre Estado e Igreja e o apoio do estamento militar. Artur, depois de um período provavelmente necessário para resolver sua inserção profissional e o estabelecimento de laços capazes de lhe garantir alguma segurança, logo voltou-se para o teatro, com uma dedicação que demonstra uma clara decisão de investir nesse caminho. Entre meados dos anos 70 e princípios dos 80, antes de consolidar sua popularidade com a revista de ano *O mandarim* (1884), ele escreveu e/ou fez encenar ao menos 25 peças originais ou adaptações livres (geralmente de operetas, em que a música era mantida, mas o enredo transformado, dando-lhe "cor local"). Isso sem contar várias traduções de peças e libretos franceses.

A diversidade de seus procedimentos revelava menos uma ambição de se firmar como respeitado escritor e mais como bem sucedido homem de teatro. Artur não só escrevia, mas teve uma convivência próxima com todo o processo de produção teatral, empenhado no desenvolvimento profissional da atividade. O gênero dominante na

---

<sup>1</sup> Pesquisador de História da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Graduanda em História na UFRJ e bolsista de iniciação científica da FCRB. A pesquisa de que resultou este texto contou, além dos autores, com a participação de Marina Calaza Ruas, graduanda em Ciências Sociais da UFRJ e bolsista de iniciação científica da FCRB.

produção de Artur era o cômico, que tinha uma tradição de produção nacional estabelecida e bem aceita desde Martins Pena, nos anos 40. À percepção de que era um gênero com altas possibilidades de sucesso, juntava-se uma propensão pessoal para a irreverência e um talento para os diálogos leves e ágeis. O jovem autor não hesitou também em abraçar a exitosa combinação do teatro com a música, que merecia toda a preferência do público, mas a rejeição dos críticos. No mesmo ano da chegada de Artur Azevedo à Corte, 1873, Machado de Assis, já uma das vozes mais respeitadas no meio culto, havia desferido sua condenação ao teatro que então prevalecia:

Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (ASSIS 1959, p. 33.)

Artur Azevedo não se dedicou, como gostaria Machado, a "compor obras severas de arte". Antes, seguiu os caminhos abertos por outro importante homem de teatro, Francisco Correia Vasques, que em 1868, tirando proveito do enorme sucesso da opereta *Orphée aux enfers*, de Offenbach, fizera sua paródia – *Orfeu na roça* – com estrondoso sucesso de público. Uma das primeiras produções de Artur a receber a consagração popular foi *A filha de Maria Angu*, estreada em 1876, que demonstra alguns dos procedimentos a que o autor recorreria com frequência, custando-lhe dificuldades com seus pares. Como fizera o Vasques com Offenbach, Artur transformou a opereta de Charles Lecocq, *La fille de Mme. Angot*, mantendo basicamente o enredo, mas transportando a situação, que no original se passava entre o bairro proletário dos Halles e os meios elegantes de Paris, na época do Diretório, para a pequena localidade de Maria Angu na província do Rio de Janeiro e a Corte fluminense em 1876.

O conflito político de fundo do original francês, que é o da aristocracia francesa conspirando contra a Revolução, transforma-se no confronto entre Monarquia e República, mas de forma sintomaticamente bastante esvaziada, limitando-se ao jornalista Ângelo Bitu, que persegue um subdelegado provinciano, porque ambos

pretendem os favores da cortesã Chica Valsa. Bitu se declara republicano e brada: "Abraço as ideias do século e pugno pela nobre causa da democracia!" (AZEVEDO, p. 131). Mas rapidamente se deixa subornar pelo antagonista, que lhe oferece dinheiro para parar de publicar seu incendiário jornal. Por outro lado, na Corte, Chica Valsa não é uma conspiradora contra o regime, como ocorre no original francês, mas limita-se a promover em sua casa a jogatina ilegal, com a participação e o beneplácito do amante subdelegado. O ambiente é o mesmo das farsas de Martins Pena, em que nenhum personagem é virtuoso. Se podia ser defendido que ao expor os vícios da sociedade o autor lhes fazia a crítica, o fato é que não há no libreto um claro prêmio à virtude, como os defensores do teatro realista defendiam, entre eles Machado e José de Alencar.

Depois de uma série de produções mais ou menos bem recebidas, já se sentindo mais seguro como autor, Artur Azevedo investiu num drama, *A joia*, em três atos, em verso, que teve curta vida. O esforço de responder às demandas dos críticos custou caro a Artur. Ele escreveu um texto pouco original sobre uma prostituta de luxo que seduz um rico e velho fazendeiro e, quando está prestes a arrancar-lhe 6 contos de réis para obter uma joia, é desmascarada pelo compadre do fazendeiro, que o faz voltar à razão e punir a decaída. Apesar de certa habilidade na feitura de diálogos ágeis, Artur fez obra convencional e sem a verve que lhe vinha trazendo sucesso. Logo voltou ao clima farsesco com *Os noivos*, uma "opereta de costumes" inteiramente original e com música do compositor luso-brasileiro Francisco de Sá Noronha.

Seguindo o caminho aberto por Martins Pena e reforçado pela produção de Vasques, Artur Azevedo ia montando um quadro de "costumes nacionais" com base numa intercessão entre a roça e a cidade que refletia um diálogo entre tradição e modernidade, entre o elemento americano e o europeu. Os principais grupos sociais representados eram a classe média urbana, portadores ou vítimas do novo, e os proprietários rurais, guardiões do passado, com alguma intervenção do chamado *demi-monde*, expressão do lado decadente da modernidade, a que a simplicidade dos costumes rurais era o antídoto necessário. A exemplo dos que o antecederam, Artur Azevedo também chama a nossa atenção hoje pela pouca voz que deu a um dos elementos cruciais daquela sociedade, o negro, mantido numa semi-invisibilidade sintomática.

O personagem mais elaborado e com fala própria que aparece nesse decênio inicial de Artur na Corte é o moleque José, de *Uma véspera de Reis*. Trata-se de um escravo doméstico e, a exemplo do que já fizera Alencar em *O demônio familiar* (1857), funciona na economia dramática como um arlequim trapalhão que intermedia o namoro de iaiazinha com ioiozinho. O moleque é apresentado como esperto e interesseiro, disposto a correr riscos para ganhar um troco, e em contraste com negros rurais em outras peças, fala bastante corretamente.

Sou vivo como um azougue,  
para dinheiro arranjar;  
hoje não pude, no açougue,  
o carnicheiro enganar.  
Apesar de ser moleque,  
sou vivo como um senhor  
doutor;  
pra num bolso dar um cheque,  
como eu ninguém há  
por cá. (AZEVEDO 1983, p. 82.)

José é vivo é bem-humorado, levando sempre de forma leve a sua condição de escravo. É cria da casa de Reis, onde foi desde pequeno tratado "quase" como da família, exceto que tem sempre o seu lugar devidamente lembrado.

BERMUDES – É um bonito moleque.  
JOSÉ – Muito obrigado.  
REIS (A José.) – Cala a boca, moleque!  
FRANCISCA – Já não se *alembra* dele, compadre?  
REIS – O José... cria de nossa casa?..  
JOSÉ – José Filomeno dos Reis, um criado de Vossa Senhoria..  
FRANCISCA (A José.) – Cala a boca, apresentado!  
BERMUDES (*Recordando-se.*) – Ah! agora me lembro! Mas como está crescido este moleque!  
FRANCISCA – É muito vadio, compadre! Quando era pequenino..  
BERMUDES – A comadre estimava-o muito..  
REIS – Chegava mesmo a fazer-lhe a cama; agora não vale o que come!  
(AZEVEDO 1983, p. 90.)

Essa é sem dúvida uma das representações mais benévolas de um negro escravo em palcos oitocentistas e seguramente era lida, na época, como uma expressão do caráter brando das relações escravistas que caracterizavam o sistema no Brasil. José reage com bom humor ao tratamento ríspido de seus senhores, que não é tomado como tal, mas apenas como uma forma até carinhosa de se tratar um escravo. Para celebrar a chegada do compadre, Reis pede a José que traga o rancho para dançar na casa à noite, e completa: " Se vierem, dou uma gorjeta; se não vierem, levas uma dúzia de bolos!" Ao que José contesta: "Antes quero a gorjeta, sinhô!" – e sai correndo e cantarolando (AZEVEDO 1983, p. 91).

Mas afora esse personagem, as produções de Artur Azevedo no período que estamos analisando limitam-se a representar os negros como personagens mudos ou monossilábicos, que entram com uma xícara de café ou passam ao fundo carregando malas. No máximo, são mucamas que, em português estropiado, trocam umas poucas palavras com suas iaiás e são tratadas como trastes. Duas produções, no entanto, se destacam por seu relativo ineditismo já em princípios dos anos 80: *O Liberato*, de 1881, e *O escravocrata*, de 1884, esta em parceria com Urbano Duarte e que teve sua encenação proibida pela censura. Trata-se de ostensivas manifestações abolicionistas de Artur Azevedo, no exato momento em que a campanha tomava ímpeto.

Examinemos *O Liberato*. A peça é dedicada a Joaquim Nabuco e estreou no Teatro Lucinda a 16 de setembro de 1881. O título é o nome de um escravo doméstico que, logo ao começo, ficamos sabendo estar doente, para revolta de sua proprietária: "O diabo do negro – Deus me perdoe! – agora é que se lembrou de cair doente! Como até estas horas não saía do quarto, fui buscá-lo preparada com este vergalho, e encontrei-o ardendo em febre. Desavergonhado!" (AZEVEDO 1983, p. 651). Gonçalo e Rosinha, respectivamente marido e filha da autoritária Dona Perpétua, se apiedam mais de Liberato, mas a moça está mais preocupada com Ramiro, o primo amado que não vem, e Gonçalo é fraco demais para se opor aos desmandos da mulher. Limita-se pois a sair atrás de um médico. Em sua ausência, entra Moreira, amigo da família, proprietário insensível e pretendente à mão de Rosinha, a quem conta de uma grande conspiração que se trama contra a propriedade particular:

MOREIRA – [Não sabe] 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 proclamando *urbi et orbe* – pelos botequins, pelas gazetas e até pelos teatros – a dilapidação da fortuna particular?! (AZEVEDO 1983, p. 652.)

Acontece que o primo Ramiro faz parte dessa meia dúzia de rapazolas inconsequentes e chega justamente de uma manifestação abolicionista num teatro, em que se convenceu da justeza da causa. Em diálogo com Rosinha, expõe suas novas convicções:

RAMIRO – [...] Até agora, tu, só tu enchias o meu coração; doravante tens uma rival: a liberdade! É que nunca me lembrei de que um milhão e meio de homens amargam neste país a sorte mais bárbara, o mais horrível destino! [...] Oh! viva a liberdade, formosa deusa que ilumina o mundo!

ROSINHA – Que entusiasmo! Não me faças tu ter ciúmes da liberdade! (AZEVEDO 1983, p. 657.)

Junto com o pai, Ramiro fora à casa da prima com o projeto de alforriar Liberato, fosse com a concordância da tia Perpétua (irmã de seu pai), fosse usando cláusula da lei de 1871 que estabelecia um valor financeiro para a compra da liberdade. Estabelece-se assim o conflito que tomava as ruas no seio da família, com Dona Perpétua e Moreira no partido dos escravistas.

MOREIRA – [...] que o senhor Ramiro tenha estas ideias, vá; até certo ponto merece desculpa... Mas seu irmão, minha senhora, o senhor doutor Lopes, um homem que me parecia tão bom, propor a alforria de um negro! Estou perplexo. Ter um negro, um só, e pretender libertá-lo! Eu cá, tenho sessenta e não liberto nem meio! (AZEVEDO 1983, p. 663.)

O conflito ideológico mistura-se com um conflito romântico, na disputa pela mão de Rosinha, na qual a situação de rico proprietário dá clara vantagem a Moreira junto à Dona Perpétua, que se arroga o poder de decidir a questão. A moça então se rebela e o paralelo com a situação do escravo é completado: "– Quero a minha liberdade. Parece-me que não sou o Liberato!" (AZEVEDO 1983, p. 662). Diante da intransigência de Dona Perpétua, é o *Deus ex machina* tradicional do teatro que vem resolver a situação de Rosinha: chega uma carta comunicando a morte de seu rico

padrinho, que, por não ter filhos, deixou a fortuna para a afilhada e impôs, como condição que ela se casasse com o primo Ramiro. Este exclama, então: "– Minha tia, agora não peço: exijo a liberdade de Liberato. A felicidade de sua filha está nas minhas mãos" (AZEVEDO 1983, p. 664). Mas a peça ainda reservava uma surpresa final. Gonçalo entra nesse momento comunicando a morte de Liberato – "Quando entrei no quarto, exalava o último suspiro"; com o que Lopes conclui, "Decididamente a morte é o único meio eficaz de emancipação" (ibid).

O que é altamente sintomático nessa obra é como Artur Azevedo logra fazer um manifesto abolicionista sem dar não apenas voz, mas nem mesmo presença física ao negro escravo em cena. Tudo não passa de uma conversa de brancos. E o final coroa esse processo de apagamento: para acabar com a escravidão no Brasil, é preciso fazer desaparecer da história a figura do negro. O importante é garantir a sobrevivência e o futuro da boa família, representada no jovem casal. Para que isso se faça com dignidade, é importante apagar a mácula da escravidão que a população branca carrega, por ser responsável por uma injustiça e desumanidade intrínsecas à civilização que estava tratando de construir.

Ao analisar as crônicas jornalísticas de Artur Azevedo é possível perceber também que as motivações para seu posicionamento abolicionista parecem vir do contraste que a escravidão acentuava entre o Brasil e as nações civilizadas. Sua questão principal era menos a exploração dos cativos e mais a restrição da liberdade que o cativo impunha aos homens. Já no momento logo posterior à lei Áurea, o autor transcreveu e elogiou em *A Estação*, de 15 de maio de 1888, algumas palavras da princesa Isabel que afirmavam a necessidade do fim da escravidão por esta ser antagônica ao espírito cristão e liberal. Essa crônica, termina com a seguinte frase emblemática: "A gente empobrece sem escravos: Pois que empobreça! Deve ser consoladora a miséria nos braços da liberdade!"

No mesmo periódico, alguns dias depois, assinando-se como Elói, o herói, escreveu:

Produziu-se o fato mais importante de nossa vida social: foi declarada extinta a escravidão no Brasil. Houve 3 dias que valeram 3 séculos: esta data – 13 de maio – vai figurar na nossa história com eternas irradiações. [...] Ao

mesmo tempo libertando o escravo do cativo, e a nós outros, que nascemos livres, da inaudita vergonha de ter escravos.

Honra e gloria à princesa Isabel! (*A Estação*, 21 de maio de 1888.)

Mais do que isso, o fim do trabalho servil parecia ser algo de extrema importância para a dignidade da nação. É isso que num trecho do jornal *O Mequetrefe*, citado por Magalhães Júnior, nosso autor deixava entrever no calor da campanha abolicionista:

Pelo amor de Deus! A triste condição de escravocrata não impede ninguém de ser humano. Há homens estúpidos que são escravocratas por falsa comiseração, porque estão convencidos de que a liberdade será a infelicidade do negro. Essas animálias não se lembram de que, nesta questão de elemento servil, o que se deve levar em conta em primeiro lugar é o brio nacional e a felicidade da pátria e não a felicidade do escravo. (MAGALHÃES JR 1966, p. 138.)

Algo que reforça essa análise é o fato de que, se na década de 1880, Artur Azevedo era enérgico nas suas críticas à escravidão, após 1888 passou a silenciar sobre a situação dos negros. Muitas das causas populares do pós-abolição, não contaram com a simpatia do autor. Em 1893, ainda na revista *A Estação*, Artur Azevedo se mostrava favorável à demolição do cortiço “Cabeça de Porco”, efetuada pelo prefeito Barata Ribeiro. Azevedo compara essa iniciativa à queda da Bastilha e afirma que “foi a primeira etapa da guerra contra esse atestado negativo da nossa civilização e do nosso bom senso em matéria de higiene – o cortiço”. Para o cronista, com a demolição dos cortiços, “a cidade do Rio de Janeiro valerá mais 50%!” (*A Estação*, 15 de fevereiro de 1893).

Uma questão que afligia nosso autor era a da ordem pública. N'A *Estação* de 15 de março de 1892, criticava o carnaval das ruas, afirmando que a festa depunha contra os bons costumes. Em um artigo publicado n'A *Gazetinha* a 30 de abril de 1882, os mendigos do Rio de Janeiro eram considerados um verdadeiro problema para a cidade. Afirmava não haver motivos para a existência de esmoleiros e que a polícia deveria agir como a Companhia Gary para varrer da cidade “esse lixo social, que é um protesto vivo contra o adiantamento que alardeamos”.



Essas posições não diminuem o valor do intelectual Artur Azevedo, que foi um militante de causas liberais e que deu em seu teatro visibilidade e alguma voz a setores não dominantes da sociedade brasileira, contribuindo para uma mudança em curso da sensibilidade coletiva sobre o que nos definia como nação. Mas apontam para os limites com que ele e seu grupo, naquele momento, foram capazes de lidar com a incorporação das populações negras na sociedade que estavam ajudando a construir.

#### **REFERÊNCIAS**

- ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. (1ª ed. 1873). In *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28-34.
- ARAÚJO, Antônio Martins de. A vocação do riso. In *Teatro de Artur Azevedo*. Tomo I. Rio de Janeiro: Inacen, 1983, p. 21-36.
- AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Tomo I. Rio de Janeiro: Inacen, 1983.