



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

RENATA ROMERO GERALDES

**TEATRO E ESCRAVIDÃO: A POÉTICA ABOLICIONISTA
NA DRAMATURGIA DE ARTHUR ROCHA**

**CAMPINAS,
2018**

RENATA ROMERO GERALDES

**TEATRO E ESCRAVIDÃO: A POÉTICA ABOLICIONISTA NA
DRAMATURGIA DE ARTHUR ROCHA**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestra em Teoria e
História Literária na área de História e
Historiografia Literária.**

Orientadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pela
aluna Renata Romero Geraldes e orientada pela Profa. Dra. Orna Messer Levin**

**CAMPINAS,
2018**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 16/03610-2

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Dionary Crispim de Araújo - CRB 8/7171

G311t Geraldes, Renata Romero, 1992-
Teatro e escravidão : a poética abolicionista na dramaturgia de Arthur
Rocha / Renata Romero Geraldes. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Orna Messer Levin.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Rocha, Arthur, 1859-1888. 2. Teatro brasileiro. 3. Escravidão na
literatura. 4. Adaptações para o teatro. I. Levin, Orna Messer. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Theater and slavery : the abolitionist poetic in Arthur Rocha's
dramaturgy

Palavras-chave em inglês:

Rocha, Arthur, 1859-1888

Brazilian drama

Slavery in literature

Adaptations, Stage

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Orna Messer Levin [Orientador]

Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

João Roberto Gomes Faria

Data de defesa: 30-08-2018

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Orna Messer Levin

João Roberto Gomes de Faria

Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

**IEL/UNICAMP
2018**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*Em face da história, em face do direito
Em face deste século que banha-se na luz.
Eu venho, recordando-vos o prólogo da Cruz,
Trazer-vos a Odisseia que irrompe-me no peito.*

*É feita de sorrisos, de pranto, de crianças
De cânticos de amor, de brancas alvoradas,
De coisas alvo-azuis, de nuvens iriadas,
De pérolas de luz, de rúbeas esperanças.*

*É feita de perfumes e brandos magnetismos,
De raios de luar, e cândidos lirismos.*

*É feita de justiça, virtude e consciência,
De sãs convicções na máxima eminência:
Chama-se liberdade e é filha do dever!...*

(Cruz e Souza, em “Libertas” dedicado a Arthur Rocha)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que estiveram presentes na trajetória deste trabalho.

Ao apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa (FAPESP) pela Bolsa de Mestrado (Processo 16/03610-2) para a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, Profa. Dra. Orna Messer Levin, pelo aprendizado e pela preocupação durante toda a minha trajetória acadêmica.

Aos colegas do projeto “Circulação Transatlântica dos Impressos – a globalização da cultura no século XIX (1789-1914)”, sob coordenação da Profa. Dra. Márcia Abreu, pelos ensinamentos. Em especial à Maria Clara Gonçalves, pelo carinho, o apoio e a companhia antes, durante e depois deste trabalho existir, ao Lucas de Castro Lamonica, o primeiro leitor desse projeto, à Beatriz Gabrielli, companheira das disciplinas do Mestrado, Bruna Grasiela da Silva Rondinelli, Carolina Fernandes de Melo, Heloísa Leite Imada e Suzana Palermo de Souza, pela motivação compartilhada em cada descoberta da pesquisa.

Aos meus amigos, Natane de Moraes Borba, pela parceria de longa data, Marcos Germano, que me acompanhou desde os primeiros anos de graduação, Aline Vinci e Cristiano Páscoa, que chegaram depois para tornar a vida acadêmica mais leve e amorosa.

Às minhas amigas, professoras e irmãs, Fernanda de Moraes Silva e Natália de Moraes Silva, por tantos diálogos e fortalecimento.

À toda minha família, em especial, à minha mãe, Sonia Regina Romero, e às minhas avós Jovina de Lima Romero e Rosa da Conceição Aguida Geraldês, por todo afeto e incentivo.

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a estudar a dramaturgia do gaúcho Arthur Rodrigues da Rocha (1859 – 1888), focalizando a circulação e recepção das peças a partir do seu envolvimento com os ideais abolicionistas, para além da província do Rio Grande do Sul. Embora Arthur Rocha estivesse inserido no meio intelectual e artístico do Rio Grande do Sul e fosse conhecido em todo o país, sua obra não consta atualmente das Histórias do Teatro Brasileiro, por isso, merece ser resgatada. Filho único de um mulato envolvido com as artes cênicas, seguiu os passos do pai, conciliando a atividade de literato com a profissão de jornalista. Foi redator de importantes periódicos na sua terra natal. Como dramaturgo, teve um papel relevante no movimento abolicionista, participando ativamente, a partir da década de 1870, de sociedades culturais favoráveis à causa, como a *Sociedade Partenon Literário*. Suas peças foram encenadas de norte a sul do país e publicadas durante o século XIX. O sucesso que obteve nos palcos se deve primordialmente à interpretação da atriz Julieta dos Santos, que excursionou pelas províncias de Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Pernambuco, Maranhão, Ceará e Grão-Pará. Integram o *corpus* desse estudo os dramas *O Filho Bastardo* (1876), *José* (1878), *Deus e Natureza* (1882) e *A Filha da Escrava* (1883), aqui analisados de modo a situar a figuração das personagens negras de Arthur Rocha em relação ao repertório abolicionista de sua época. A metodologia do trabalho lança mão de fontes primárias, tais como catálogos de livreiros, anúncios de espetáculos e textos críticos veiculados na imprensa, a fim de reconstituir, na perspectiva da História Cultural, as circunstâncias de criação, circulação e recepção das peças de teor antiescravagista.

PALAVRAS-CHAVE: Arthur Rocha; teatro brasileiro; drama abolicionista.

ABSTRACT

This research is centered on the study of the dramaturgy of Arthur Rodrigues da Rocha (1859-1888) beyond the province of Rio Grande do Sul, focusing on the circulation and reception of plays from when he got involved with abolitionist ideals. Although being amongst intellectuals and artists of Rio Grande do Sul and known throughout the country, his work is not included in the History of Brazilian Theatre, for this reason he must be preserved. Only child of a mulato involved with performing arts, he followed in his father's footsteps conciliating the life of a writer with one of an editor of important newspapers in his hometown. As a playwright he had an important role in the abolitionist movement taking part in cultural and abolitionist societies like the Sociedade Partenon Litterario since the 1870's. His plays were enacted and published during the 19th century. Their success were mainly because of the performance made by Julieta dos Santos who went on tour to Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Pernambuco, Maranhão and Grão-Pará. This project intends to analyze the representation of black people in the novels *O Filho Bastardo* (1876), *José* (1878), *Deus e Natureza* (1882), *A Filha da Escrava* (1883) in the abolitionist repertoire of its time. The methodology in a cultural history perspective makes use of primary sources like catalogs of booklets, ads of theatrical spectacles and critics review published by the press. The objective of this work is to build the circumstances of creation, circulation and reception of the plays with antislavery content.

KEYWORDS: Arthur Rocha; Brazilian theatre; abolitionist theatre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. Um beletrista engajado na luta pela abolição	12
2. Os estudos sobre os dramas abolicionistas	18
3. Divisão dos capítulos	22
CAPÍTULO I Teatros, tribunas e Sociedades: a aurora abolicionista no Sul	27
1.1. Antecedentes estrangeiros	27
1.1.1. <i>A cabana do pai Tomás</i> : o êxito da obra, do empresário ou de uma ideia?.....	31
1.1.2. <i>O Doutor Negro</i> pela empresária Ismênia dos Santos	43
1.1.3. <i>Cora, ou A escravatura</i> : Emília Adelaide uma lusitana na América.....	46
1.2. Impulsos para uma dramaturgia local.....	50
1.2.1. A Sociedade Partenon Literário (1868 - 1873)	51
1.2.2. A Sociedade Dramática Luso Brasileira (1874 – 19-?)	56
1.3. <i>O filho bastardo</i> (1875): a estreia de Arthur Rocha	58
1.3.1. Breves encenações fora do Rio Grande do Sul (1876 – 1888)	60
1.3.2. Um drama protagonizado por um livre	61
1.3.3. A toponímia do movimento abolicionista.....	63
1.3.4. “Qual a parte que me cabe da herança?”	64
1.3.5. O servo não é o Sérvulo: um doutor pardo na década de 1870.....	68
1.3.6. Ditos do popular criado Mathias.....	73
1.3.7. “Não mais martirizarei as borboletas”	75
Capítulo II Os espetáculos na imprensa gaúcha: publicismo diário	76
2.1. Os tipógrafos abolicionistas: política, literatura e imprensa gaúcha.....	78
2.1.1. A imprensa literária em Porto Alegre (1870 - 1880)	81
2.1.1.1. K. Zeca, “um bom castigador de costumes”	86
2.1.2. A dramaturgia na imprensa	93
2.2. <i>José</i> (1878): um jornalista engajado a superar o preconceito racial	94
2.2.1. José, acostumado aos <i>aguaceiros</i> da vida.....	99
2.2.2. Alfredo, um “sedutor infame, um assassino, um infanticida”	102
2.2.3. O homem e o meio: um ambiente de disputa.....	103
2.2.4. Alfredo de Magalhães, o vilão	109
2.2.5. Lembranças da mocidade.....	112
2.2.6. O plano.....	113
2.3. O jornalismo político partidário no Rio Grande (1881 - 1888).....	116
2.3.1. <i>Eco lusitano</i> e a imprensa portuguesa no Rio Grande	117
2.3.2. “Progresso de caranguejo” – a escravidão nas páginas do <i>Artista</i>	119
2.3.3. A comoção da imprensa após a morte de Arthur Rocha.....	121

Capítulo III A maçonaria nos palcos: cientificismo e antirracismo	125
3.1. A maçonaria no Rio Grande do Sul	125
3.2. Os negros na Ordem maçônica	126
3.3. A imprensa da Ordem e a recepção crítica dos espetáculos	129
3.4. A ação humanitária dos espetáculos maçons	134
3.5. Arthur Rocha, um simpatizante da Ordem	149
Capítulo IV A arena política pelos tabladros: Família, Instrução e Liberdade	157
4.1. Escravidão e Resistência no Extremo Sul	157
4.1.1. A emancipação de Porto Alegre em 1884.....	160
4.1.2. Os impasses para a libertação dos escravos no Rio Grande	162
4.2. Literatura em defesa da abolição	169
4.2.1. A poesia e o teatro.....	170
4.2.2. Os dramas abolicionistas.....	173
4.3. Julieta dos Santos: uma atriz rio-grandense, uma atriz brasileira.....	178
4.3.1. “A patriótica romaria artística” (1882 – 1885)	180
4.4. <i>A filha da escrava</i> , o drama abolicionista de Arthur Rocha.....	195
4.4.1. Linguagem e representação social	196
4.4.2. Carlos, o viajante abolicionista	197
4.4.3. A cidade e os vícios	198
4.4.4. Leis caducas para cérebros modernos – o debate da abolição nos palcos	199
4.4.5. Mães negras, pais brancos, filhos abolicionistas.....	202
4.4.6. “O enfeite da moça é a instrução”.....	209
4.5. A repercussão d’ <i>A filha da escrava</i> pelas províncias brasileiras.....	211
4.5.1. Julieta: a embaixadora da abolição	212
4.5.2. Adelina Castro: a sucessora de Julieta	215
CONSIDERAÇÕES FINAIS	218
5. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	227
5.1. Acervos consultados	227
5.2. Periódicos do Rio Grande do Sul (1874 – 1900)	227
5.3. Demais periódicos.....	227
5.4. Textos Arthur Rocha.....	228
5.5. Estudos sobre Arthur Rocha	229
5.6. Dramas franceses e dramas ou traduções portuguesas.....	229
5.7. Dramas brasileiros.....	230
5.8. Prosa ficcional.....	230
5.9. Textos Gerais	230
5.10. Dicionários	237
6. ANEXOS.....	237
6.1. ANEXO I - Críticas sobre <i>A Cabana do pai Tomás</i> nos periódicos gaúchos.....	237

6.2. ANEXO II - “A escravidão” - Geraldo de Faria Correia	239
6.3. ANEXO III - Uma história realista	242
6.4. ANEXO IV – O drama José e sua exibição	246
6.5. ANEXO V - A morte do Visconde do Rio Branco – Lobo da Costa	252
6.6. ANEXO VI - O escravo (1883) – de José Bernardino dos Santos	254
6.7. ANEXO VII – Uma cena do futuro (1884) de Arthur Rocha	259
6.8. ANEXO VIII – Estreia de Julieta dos Santos no Rio Grande	268
6.9. ANEXO IX - Teatro – “F. Moreira de Vasconcelos” de Francisco Cabral	270
6.10. ANEXO X – Discurso de Arthur Rocha	274
6.11. ANEXO XI - Noticiário	280
8.12. ANEXO XII – Crítica teatral (1885).....	283
8.13. ANEXO XIII - O abolicionismo no Maranhão.....	285

INTRODUÇÃO

1. Um beletrista engajado na luta pela abolição

Em 1883, o poeta simbolista Cruz e Sousa e o diretor de teatro Moreira Vasconcelos se reuniram em uma casa modesta, na província do Rio Grande do Sul, para ouvir a leitura de um novo drama abolicionista. Tratava-se de *A filha da escrava*, do jovem negro Arthur Rodrigues da Rocha (1859 – 1888), que a havia criado especialmente para a atriz mirim Julieta dos Santos. Naquele mesmo ano, o baiano Augusto Victorino Alves Blake (1827 – 1903) publicava o primeiro volume do *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Dentre os diversos autores importantes da literatura brasileira do século XIX presentes no *Dicionário*, Blake referiu-se, timidamente, ao nome do dramaturgo gaúcho: “Sei apenas que é natural da província do Rio Grande do Sul e filho de José Rodrigues da Rocha a quem dedica o segundo dos seguintes volumes que escreveu: *José, O filho bastardo, Anjo e sacrifício e Por causa de uma camélia*”.¹ O curioso é que, naquela altura, Arthur Rocha já havia escrito praticamente toda a sua obra dramática, seguindo o talento para as artes cênicas herdada do pai, o ator José Rodrigues Rocha, figura reconhecida pelos intelectuais de Porto Alegre. Os dois volumes que compõem seu *Teatro Completo* já estavam publicados. Algumas peças tinham sido encenadas nas províncias do Sul por companhias renomadas. Mesmo assim, o dramaturgo gaúcho não era muito conhecido nacionalmente. Seu sucesso efetivo se consolidou a partir da “brilhante” aposta na jovem atriz Julieta dos Santos. Graças a ela, que excursionou de Norte a Sul do Império, apresentando um repertório majoritariamente nacional, as peças ficaram famosas. Devido ao êxito de Julieta no papel de Ersília, outros artistas envolvidos com a abolição apropriaram-se das obras de Arthur Rocha para defender a extinção do trabalho compulsório no Brasil.

O drama abolicionista *A filha da escrava* foi a última produção de Arthur Rocha a obter sucesso. Sua obra culminou no drama, mas compreende gêneros sérios e cômicos, como a comédia *Por causa de uma camélia, ou Um marido por meia hora* (1876), o drama *Anjo e sacrifício* (1876), *O filho bastardo* (1875), a comédia inédita *O distraído* (1877), *José* (1878), *A procura das musas* (1880), *Os filhos da viúva* (1882),

¹ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883, p.342.

Deus e natureza (1882), *Não façás aos outros* (1883) – comédia inédita² e *A filha da escrava* (1883).

Uma segunda menção a seu nome foi feita, ainda no século XIX, na obra *Carteira do Artista* do dramaturgo e diretor de teatro lusitano Souza Bastos. No capítulo “Últimas informações obtidas”, o autor comunica, com pesar, a morte de Arthur Rocha ocorrida no dia 26 de junho de 1888: “Morre o distinto jornalista e dramaturgo brasileiro Arthur Rocha. Era natural do Rio Grande do Sul e foi empregado público. Tinha um belo talento poético e jornalístico. Redigiu por muitos anos a importante folha rio-grandense *O Artista*”.³ Com apenas trinta e dois anos, Arthur Rocha deixou inacabado o manuscrito do drama *Lutar é vencer*. Para dar continuidade à produção, seu pai, o ator José Rodrigues Rocha, encarregou o tenente Alípio Rocha de terminar a peça.⁴

A morte “prematura” devido a complicações pneumológicas mobilizou a imprensa e as sociedades dramáticas de Porto Alegre e Rio Grande. O meio artístico se solidarizou com a família, oferecendo benefícios para a viúva, a atriz espanhola Maria Rycó e Gonzales, e para seu filho, Arthur. No velório, fizeram-se representar, além dos jornais de Porto Alegre, todas as Associações da Cidade do Rio Grande. Há relatos de que durante a cerimônia de despedida os escritores e jornalistas Antônio Ramos, Heitor Sales, Candido Siães de Lima, Tibúrcio de Azevedo e Francisco Carneiro discursaram sobre os grandes feitos de Arthur. Uniram-se a eles Francisco Rodrigues de Souza, membro do partido Liberal e representante do *Diário de Pelotas*, e o Capitão Constantino Lúcio Jardim, que representava *O Jornal do Comércio* e a *Reforma* de Porto Alegre. O caixão foi carregado pelos proprietário e empregados do *O Artista*.⁵

Essa comoção de homens da imprensa demonstra o quanto Arthur Rocha era bem relacionado no meio intelectual. Ele colaborou como jornalista, crítico, cronista em textos assinados com seu nome ou com os pseudônimos K.Zeca e E. de Mendonça. Passou pelas redações do *Álbum Semanal* (1872), *O Mosquito* (1874), *Ensaíes Literários* (1875), *Revista do Partenon Literário* (com publicações em 1877 e 1879), *O Colibri* (1877). O intenso envolvimento com a imprensa fez com que adquirisse a tipografia do *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, para fundar o *Correio da Tarde*, inaugurado em 08 de

² Não foi possível localizar os manuscritos ou publicação integral na imprensa das peças inéditas.

³ BASTOS, Souza. *Carteira do Artista: Apontamentos para a história do teatro portuguez e brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand - José Bastos, 1898, p.761.

⁴ *A Federação*. Porto Alegre, 23 de maio de 1892.

⁵ HESSEL, Lothar et al. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: Flama, 1976, p.8.

novembro de 1877.⁶ Embora tivesse a sua própria redação, Rocha continuou colaborando como cronista na publicação semanal do *Álbum do domingo* (1878), em alguns números da *Revista Literária* (1881), na *Lente* (1881), *Jornal do Comércio* e no *Eco Lusitano*.

Paralelamente ao trabalho de jornalista, Arthur Rocha se dedicou a diversos gêneros literários, como à poesia, à crônica, à prosa curta, à criação de contos. Foi na dramaturgia, contudo, que ganhou reconhecimento durante o século XIX. Era filho do ator dramático José Rodrigues da Rocha e de Maria das Dores Rocha. Tudo indica que iniciou a carreira literária ainda muito novo, redigindo textos em prosa e poemas.⁷ O primeiro foi o conto “Lucília” datado de 1873, mas publicado apenas em 1881 no periódico *Revista Literária*⁸, quando já fazia sucesso como dramaturgo. Sua primeira produção teatral foi *O Filho Bastardo*, em 1875, e no ano seguinte já estrearia o drama *O anjo do sacrifício* e a comédia *Por Causa de uma Camélia*. Escreveu a comédia em um ato, *O esquecido*, representada por amadores em 26 de agosto de 1877.⁹ O gosto pelo teatro nasceu, provavelmente, por uma herança paterna. Seu pai José Rodrigues da Rocha e o amigo João Moreira da Silva¹⁰ fundaram, em 1874, a Sociedade Luso Brasileira. Antes de escrever peças exclusivamente para o grupo, como o drama *O Filho Bastardo*, Arthur Rocha atuou diversas vezes na companhia, desempenhando papéis de galã. Com a Luso, Arthur Rocha se destacou com a personagem do mulato Daniel, em *O Cego*, de Joaquim Manuel de Macedo. Segundo Pery Borges, “além de ter bonita voz para dizer, cantava”.¹¹ Esse talento fez com que fosse frequentemente elogiado por sua boa oratória, predileção pelas letras e pelas causas abolicionistas. Rocha tornou-se o primeiro orador da sociedade literária *Amor a Literatura* em 1874¹², o segundo da Sociedade Ensaio Literários¹³ e participou de reuniões do grupo *Partenon Literário* dirigindo falas públicas em defesa de suas “teses” sobre o lugar social da mulher e o preconceito racial, sobretudo, a partir de 1878. Neste mesmo ano, como parte da dissidência da *Luso Brasileira*, Rocha foi para o

⁶ TORRES, Joaquim Alves. “Arthur Rocha”. In: *Almanaque Popular Brasileiro para o ano de 1905*, s.n.1904, p.175.

⁷ HESSEL, et al., 1877. Exemplares ainda não encontrados.

⁸ *Revista Literária*. Porto Alegre, 17 julho de 1881.

⁹ HESSEL, Lothar et al. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: Flama, 1976. Ainda não foi encontrada informações sobre a comédia *O distraído* na imprensa brasileira.

¹⁰ As edições das obras de Arthur Rodrigues da Rocha consultadas na Biblioteca da PUCRS, pertencentes à coleção Pessoal Júlio Petersen, estão assinadas com o nome do ator teatral João Moreira da Silva. Provavelmente, trata-se de edições oferecidas por Arthur Rocha ao ator, que fez modificações em algumas falas.

¹¹ HESSEL, Lothar et al. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: Flama, 1976, p.3.

¹² *A Federação*, 22 de abril de 1885.

¹³ *Ibidem*, p.149.

Ginásio Dramático de Porto Alegre, grupo que estreou o drama *José* no Teatro São Pedro. Geralmente, essas sociedades prestigiavam umas as outras, como aconteceu no espetáculo teatral do *Ginásio* quando a *Luso* e a *Ensaio Literários* prestigiaram a obra de Arthur Rocha.¹⁴

Com apenas dezessete anos, Arthur Rocha já havia iniciado sua carreira literária. Uma de suas primeiras produções foi o conto “Lucília”, datado de 1873 e publicado apenas em 1881 no periódico *Revista Literária*. Outra colaboração do gaúcho foi publicada no periódico hebdomadário *O Mosquito*, órgão da sociedade *Ginásio Dramático* sob o pseudônimo de “E. Mendonça”. Na edição de 9 de agosto de 1874 de *O Mosquito*, Rocha publicou o texto “Raymundo”¹⁵, cuja temática familiar seria retomada na dramaturgia posterior: a mãe mártir e o filho órfão. Nessa dissertação se discutirá a relação chave entre mãe e filho, por meio do exame dos vínculos entre Sérvulo e sua mãe Carlota, em *O filho bastardo*, entre Clara e sua filha Angélica, em *José*, e entre a órfã Elvira e Ersilía, em *A filha da escrava*.

No século XX, outras duas obras de referências citam brevemente Arthur Rocha, fornecendo apenas com informações sobre seu nascimento e morte, e a listagem de suas obras. São elas os panoramas de João Galante de Sousa *O teatro no Brasil*, volume II, publicado em 1960, e o *Dicionário literário brasileiro* de Raimundo de Menezes, cuja edição data de 1969. Na introdução ao seu *O teatro no Brasil*, Galante de Souza confessa que utilizou *A carteira do artista*, de Souza Bastos, como fonte, o que talvez explique a presença de Rocha neste panorama. Já Raimundo de Menezes menciona como fonte do seu verbete sobre a obra do dramaturgo o texto de Galante de Sousa, além de outros citados por ele, como os gaúchos Múcio Teixeira, Ari Martins e Atos Damasceno.

Arthur Rocha aparece nos verbetes dos dicionários, porém, não está nas histórias literárias. Apesar do número considerável de espetáculos que mantiveram suas peças em circulação e da mobilização suscitada pelos debates sobre a condição do negro na sociedade pós-abolição, a projeção nacional de seu nome não foi suficiente para consagrá-lo como importante dramaturgo brasileiro. Arthur Rocha ficou conhecido apenas no âmbito das histórias regionais. Nas obras de referência do Rio Grande do Sul que versam sobre o século XIX, as menções ao seu nome enaltecem o talento do cronista, poeta, dramaturgo e, sobretudo, seu importante ativismo intelectual dentro do movimento abolicionista. Arthur Rocha aparece retratado a partir de seus posicionamentos políticos

¹⁴ *Álbum de Domingo*. Porto Alegre, 25 novembro de 1878.

¹⁵ A edição seguinte não se encontra digitalizada. Não foi possível localizá-la.

e do seu envolvimento com a literatura local. Aquiles Porto Alegre em *Homens Ilustres de Porto Alegre* enaltece a importância de sua figura para o abolicionismo.

Era liberal exaltado e pelo seu ideal político bateu-se sempre com extrema paixão. A causa do abolicionismo encontrou nele um combatente dedicado, que só depôs as armas quando viu vitoriosa sua ideia. Era um poeta de raça que se recomendava pela espontaneidade, pelo sentimento delicado e correção da forma.¹⁶

Uma pequena biografia compõe o segundo capítulo do livro *3 Vultos Marcados*, de Eneidy Rodrigues Till, que se denomina “Arthur R. Rocha ou aquele que morreu duas vezes...”.¹⁷ Essa biografia traça, de um modo geral, a breve trajetória do autor com base nas notícias veiculadas por diversos periódicos brasileiros e de dados fornecidos por escritores, como Múcio Teixeira em *Os Gaúchos*, Joaquim Alves Torres em *Almanaque popular brasileiro para o ano de 1905* e Ari Martins em “Anais do III Congresso Sul-Rio-Grandense de História e Geografia”, que discorrem sobre sua vida.

Um perfil de Arthur Rocha é esboçado igualmente nos estudos dedicados especificamente a suas peças, como é o caso de “*Deus e a natureza*” e seu autor de Pery Borges, pequeno exemplar publicado em 1961, contendo uma síntese bibliográfica acrescida de alguns comentários recolhidos na imprensa do século XIX ao XX.¹⁸

Atualmente, há trabalhos acadêmicos que resgatam a figura de Arthur Rocha como um intelectual negro letrado que circulou nos ambientes de brancos devido ao seu talento literário. O artigo mais recente é o capítulo denominado “O voo de Ícaro: Arthur da Rocha e o mundo letrado de Porto Alegre do final do século XIX” de Cássia Daiane Macedo da Silveira e Marcus Vinícius de Freitas Rosa, publicado em 2016 pela coleção *Pensadores negros – pensadoras negras: Brasil século XIX e XX*.¹⁹ Os autores investigam a circulação do dramaturgo negro nos ambientes elitizados e frequentados por brancos em Porto Alegre. Para isso, Silveira e Rosa valem-se das crônicas do autor escritas pelo pseudônimo de K.Zeca no periódico *Álbum do Domingo* e de uma breve análise do drama *José*, ambos datados de 1878. Para os pesquisadores, essas obras são

¹⁶ PORTO ALEGRE, Aquiles. *Homens Ilustres de Porto Alegre*. Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1916, p.66.

¹⁷ RODRIGUES TILL, Eneidy. *3 vultos marcados*: Lobo da Costa, Arthur R. Rocha e Fontoura Xavier. Porto Alegre: Flama, 1970, p.19.

¹⁸ BORGES, Pery. “*Deus e a natureza*” e seu ator. Rio de Janeiro: s.n. 1961, p.3.

¹⁹ SILVEIRA, Cássia Daiane Macedo da; ROSA, Marcus Vinícius de Freitas Rosa. “O Voo de Ícaro: Arthur da Rocha e o mundo letrado na Porto Alegre do século XIX”. In: *Pensadores negros – pensadoras negras: Brasil, séculos XIX e XX*. Organizado por Ana Flávia Magalhães Pinto e Sidney Chalhoub. Cruz das Almas: EDUFRB. Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

exemplares para constatar a importância do papel da imprensa e da literatura ao inserir os negros em espaços de atuação política na sociedade imperial. Silveira e Rosa fazem uma leitura dos textos de Arthur Rocha como um resgate dos preconceitos raciais experimentados pelos negros da década de 1870 e das restritas formas de inserção social na época.

A dissertação de Mestrado “Abram-se as cortinas: Representações étnico-raciais e pedagogias no teatro de Arthur Rocha” de Isabel Silveira dos Santos, defendida em 2009 no programa de pós-graduação em educação da Universidade Luterana do Brasil, em Canoas (RS), propõe uma análise antropológica da construção da identidade negra no século XIX a partir das representações étnico-raciais presentes nas peças *O filho bastardo*, *José e A filha da escrava* fundamentando-se em pensadores como Stuart Hall, Ella Shohat e Robert Stam, Silvia Duschatzky e Carlos Skiliar, Marisa Vorraber Costa, Rosa Maria Hessel Silveira e Gládis Karcher, além de Henry Girouxx, mentor do conceito de “Pedagogias Culturais”.

Isabel Silveira dos Santos analisa o preconceito racial existente no século XIX, enfatizado pela própria trajetória de Arthur Rocha, que resultou no apagamento desses intelectuais até hoje. De acordo com a autora, o dramaturgo e outros eruditos negros, como Luís Gama, José do Patrocínio e André Rebouças, adentraram a sociedade excludente por meio das artes. Arthur Rocha se destacou, fundamentalmente, por meio da dramaturgia e é a partir dela, que a pesquisadora analisa os discursos da moral higienista (permeado pelo discurso de civilização), do racismo científico (ambivalência da representação da personagem negra de modo pejorativo ou idealizado), e da posição abolicionista defendida nos textos teatrais de Arthur Rocha. Por fim, a autora se preocupa com os feitos pedagógicos do drama que representava o negro e os ideais de liberdade, inseridos no contexto histórico que antecede a abolição definitiva em 1888. Assim, Isabel Silveira dos Santos utiliza o texto de Arthur Rocha como um pretexto para realizar um estudo antropológico dos estereótipos raciais aos quais os negros eram submetidos. Todavia, ela não se detém nas convenções do gênero dramático, nem atenta para a circulação e a recepção dos espetáculos durante o século XIX, lacunas que pretendo suprir com este trabalho.

A partir do levantamento bibliográfico realizado foi possível constatar que o nome de Arthur Rocha se encontra em notas biográficas de dicionários, em biografias de enaltecimento aos símbolos regionais rio-grandenses e em dois trabalhos acadêmicos que realizam análises de questões raciais. Isabel Silveira dos Santos fez um rico estudo sobre

a identidade negra no século XIX com base nos textos teatrais de Arthur Rocha. Essa perspectiva sociológica, embora por vezes desponham em alguns momentos dessa dissertação, não é a principal abordagem deste trabalho, pois pretendemos analisar as especificidades do gênero dramático e sua recepção na sociedade oitocentista. A fim de aprofundar a compreensão sobre o vínculo entre o movimento abolicionista e o teatro, utiliza-se nesse trabalho uma metodologia de pesquisa que busca uma articulação da história cultural (história do teatro, da literatura e da imprensa) com a teoria da literatura (análise dos textos dramáticos).

Dentre os teatrólogos brasileiros do século XIX, o esquecido Arthur Rocha merece mais atenção do que lhe tem sido dada, visto que sua produção dramática mobilizou opiniões e promoveu a discussão política, econômica e moral na sociedade oitocentista. Sua obra ressoou nos teatros e na imprensa, veiculando visões distintas a respeito da ordem escravocrata, da exclusão social dos negros, da necessidade de separar o Estado da religião e da representação da escravidão nos palcos. Esse estudo procura mostrar de que maneira suas peças demonstram o engajamento gradual com o movimento abolicionista que cresceu no país nos anos que antecedem a Lei Áurea.

2. Os estudos sobre os dramas abolicionistas

De modo geral, a historiografia teatral brasileira não se aprofundou na análise dos dramas abolicionistas ou daqueles que se preocupavam com a reforma das instituições escravocratas. Embora a escravidão aparecesse nos dramas de autores consagrados da nossa literatura, como José de Alencar, Martins Pena, Joaquim Manuel Macedo e Arthur Azevedo, as análises consideram o regime escravocrata apenas como dado de “cor local” e não conferem importância à discussão pública incentivada pelos espetáculos.

Em compensação, as produções dramáticas antiescravistas tornaram-se objeto de análise dos pesquisadores que as utilizaram como “estudos de caso” para reconstituir a história da escravidão, não mais pelo viés político e econômico, como fez a historiografia do século XX.²⁰ Estudos recentes abordam o tema a partir da cena teatral, por uma perspectiva sociológica, histórica e literária. Essas pesquisas apontam a

²⁰ Ver: CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2003; MAESTRI FILHO, Mario José. *O escravo gaúcho: resistência e trabalho*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984; e BAKOS, Margaret Marchiori. *RS: escravismo & abolição*. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1982.

importância do teatro para a veiculação de ideias abolicionistas que afetaram a ordem social e política.

Nos últimos anos surgiram diversos trabalhos inovadores que relacionam as atividades cênicas com a abolição. Antenor Fischer em *A Antologia da literatura dramática no Rio Grande do Sul (século XIX)* dedicou o quinto volume de sua obra aos dramas abolicionistas produzidos na província na década de 1880. Dentre os autores selecionados por Fischer está Arthur Rocha com seu drama produzido em 1883, *A filha da escrava*, e outras produções gaúchas que contribuíram para refletir sobre a participação do negro na formação da identidade sul-rio-grandense e sobre o movimento abolicionista no Brasil, sobretudo, na província do Rio Grande do Sul.

Também lançado em 2015, o livro da socióloga Ângela Alonso²¹ estuda o movimento abolicionista no período de 1868 a 1888, analisando de que modo a abolição foi articulada por um grupo - de intelectuais e artistas - que encontrou nas artes, sobretudo, no teatro, grande efetividade para propagar seus ideais.²² O quarto capítulo de *Flores, votos e balas* é dedicado às atividades teatrais. Denominado “A teatralização da política”, o trecho conta como o negro José do Patrocínio se envolveu com a causa abolicionista, desde 1860, com os liberais e com as ideias positivistas, vistos a partir do trabalho na imprensa. Com uma trajetória semelhante à de Arthur Rocha, José do Patrocínio se tornou dono do jornal a *Gazeta da Tarde* em 1881, enquanto o autor gaúcho se tornou proprietário do *Diário de Notícias*. Outro ponto de consonância entre os intelectuais é o envolvimento com o teatro na luta abolicionista. José do Patrocínio, juntamente com André Rebouças, utilizou os palcos fluminenses para a divulgação das ideias antiescravistas, realizando espetáculos seguidos de discussões políticas.

A historiadora Andrea Marzano²³ desenvolveu um estudo sobre o ator e dramaturgo mestiço Correa Vasques, no qual demonstrou sua importância no teatro cômico e nas discussões abolicionistas na corte. O historiador Celso Thomas Castilho²⁴

²¹ ALONSO, Ângela. *Votos, flores e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

²² *Ibidem*, p.126.

²³ MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro, RJ: FAPERJ: Folha Seca, 2008.

²⁴ Para citar alguns estudos: MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro, RJ: FAPERJ: Folha Seca, 2008; ALONSO, Ângela. *Votos, flores e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015; FARIA, João Roberto. Teatro romântico e escravidão. In: *Teresa*, revista de literatura Brasileira, São Paulo: USP, 2013. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99061/97567>>. Acesso em 08 de dez.2016. CASTILHO, Celso. “Propõem-se a qualquer consignaço, menos de escravos”: o problema da emancipação em Recife, c. 1870. In: *Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de*

investiga na província de Pernambuco o começo dos movimentos abolicionistas e a formação da “opinião pública” examinando o engajamento político na imprensa e no teatro, no início da década de 1870. Castilho focaliza o movimento teatral por meio de três peças: a adaptação do romance *Paulo e Virginia* para a forma de drama abolicionista, a peça *Mãe* de José de Alencar e o drama *O Escravo* de Francisco Antônio de Oliveira Sobrinho. Os espetáculos nos quais as peças foram montadas são exemplos de como o repertório foi utilizado pelo Grêmio Dramático do Recife para instigar os espectadores a refletir sobre a literatura nacional enquanto um tipo de “serviço público”.

Na área de letras há estudos específicos, como os do crítico literário João Roberto Faria²⁵, que reflete sobre teatro romântico e a abolição no Rio de Janeiro, indicando dramas que abordaram a escravidão, como *Mãe e Demônio Familiar* de José de Alencar, *Sangue Limpo* de Paulo Eiró, *Gonzaga ou a Revolução de Minas* de Castro Alves, *Cancros Sociais* de Maria Ribeiro. Essas obras românticas são essenciais para analisar a dramaturgia abolicionista, pois muitos clichês românticos e convenções da tradição do palco continuam a prevalecer na década de 1880. Além disso, há os panoramas teatrais - sobre como o negro foi retratado na dramaturgia entre 1838 e 1888 - escritos por Miriam Garcia Mendes²⁶ e pelos gaúchos Lothar Hessel e Moacyr Flores.

Lothar Hessel abre o livro *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II* com o capítulo “O teatro da guerra e a abolição”. A obra apresenta um panorama da produção e recepção dos teatrólogos brasileiros nos palcos durante o século XIX. Nela não há uma análise profunda do texto teatral; o drama abolicionista é apresentado em uma relação de “mais de duas dúzias de peças teatrais conhecidas”.²⁷ Atualmente, tendo em vista melhores recursos de pesquisa, os acervos *online* e as hemerotecas digitais, os dramas que discutem o desgaste do sistema escravista tem sido recuperados a cada dia, permitindo um contraponto com os números apresentados por Hessel. A contribuição de Hessel, em 1979, foi sem dúvida expressiva, pois resultou no resgate de dramaturgos que produziram no Rio Grande do Sul, como Júlio César Leal, José de Sá Brito, Aparício da Silva Marinhense e Arthur Rodrigues da Rocha. A peça escolhida para o pequeno comentário

abolição, organização de Maria Helena P.T. Machado e Celso Thomas Castilho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

²⁵ FÁRIA, João Roberto. *Teatro romântico e escravidão*. São Paulo: Teresa, revista de literatura Brasileira, 2013. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99061/97567>>. Acesso em 08 de fev.2016.

²⁶ MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1888)*. São Paulo, SP: Ática, 1982.

²⁷ HESSEL, Lothar. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II: 2ª parte*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1986, p.12.

sobre Arthur Rocha foi *A filha da escrava*. Segundo o autor, o drama “condensa muita história no seu enredo”, tem “pouca ação física” e um desfecho “previsível”. Em relação à linguagem, Hessel afirma que nem sempre ela é “peculiar”, por não condizer com a construção da personagem, tal como se vê nas frases complexas atribuídas à criança Ersília. Para o crítico, a defesa da abolição é apresentada em “intervenções demasiadamente longas”. Ao ponderar a respeito da prospecção do drama, Hessel aponta que “a peça é realmente pros elitistas como outras do mesmo autor” e reproduz Ari Martins ao dizer que Arthur Rocha tem o título de “prógono do teatro de ideias em terras gaúchas”.

Nos estudos sobre a representação do regime escravocrata no texto teatral, vale destacar *O negro na dramaturgia brasileira*²⁸ (1838 – 1888) de Moacyr Flores. Ele selecionou peças históricas publicadas ou encenadas com o objetivo de encontrar vestígio das ideias sobre escravidão e trabalho assalariado propagadas nos palcos brasileiros. Essa relação é estabelecida por meio da análise do discurso no meio teatral dividido em grandes temas: a escravidão e o trabalho livre, escravidão e tráfico, mestiçagem e branqueamento, abolicionismo e liberdade. O pesquisador menciona praticamente os mesmos autores levantados por Hessel, inclusive Arthur Rocha. A análise de *A filha da escrava* faz parte do capítulo “Abolicionismo e liberdade”. Em *A filha da escrava*, o dramaturgo condena a escravidão que “permite” que senhores tenham relações sexuais com escravas. Flores faz uma análise mais detida dos diferentes posicionamentos das personagens no drama abolicionista, que revelam os embates apresentados sobre o assunto em 1883.

Os panoramas teatrais de Lothar Hessel e Moacyr Flores analisam apenas o texto teatral de maior sucesso do autor, o drama abolicionista *A filha da escrava*. Isso faz com que Rocha seja tratado de uma forma reducionista, confirmada pela afirmação de Flores para quem os dramaturgos brasileiros não retrataram o negro na condição de liberto: “Também não há texto que explore como temática a situação do liberto”. As produções anteriores ao drama abolicionista de Arthur Rocha mostram o preconceito racial vivido por libertos como o advogado Sérvulo de *O filho bastardo* e o jornalista José. Ademais, Hessel e Flores não fazem um levantamento aprofundado das condições de recepção e circulação de Arthur Rocha a partir dos espetáculos teatrais encenados na década de 1870 e 1880.

²⁸ FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira*: 1838-1888. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

As características formais da dramaturgia de Arthur Rocha serão apresentadas juntamente com o contexto social e histórico, no intuito de reconstituir os espaços de representação e a recepção crítica na qual questões raciais são apontadas durante os anos que antecederam a abolição. Para recuperar o contexto de produção de um dramaturgo esquecido, levantamos documentos, resgatamos a bibliografia teatral, localizamos publicações desconhecidas de Arthur Rocha e empreendemos a consulta a fontes primárias, recorrendo aos periódicos e catálogos de livreiros.

Em *A gênese da sociedade do espetáculo*²⁹, Cristophe Charle analisa a produção e recepção da obra teatral por parte do público das principais capitais europeias Paris, Berlin, Londres e Alemanha. O autor investiga o fenômeno do “espetáculo” a partir de uma lógica comercial, composta por diversos “agentes” sociais, como empresários, diretores, atores, dramaturgos, funcionários e o próprio público. Cristophe Charle nos alerta a dar atenção a outras forças que se enfrentavam no mundo artístico: a necessidade de sobrevivência de autores dramáticos e diretores que sobreviviam financeiramente do evento teatral.

Considerando a relevância do teatro na vida social do século XIX, este trabalho pretende resgatar a atuação de Arthur Rocha, figura ativa na campanha abolicionista, iluminando por meio dele a finalidade política da dramaturgia. A História Cultural³⁰ procura observar as condições materiais e sociais em que determinadas ideias circularam. Pensa-se que essas condições podem ser melhor compreendidas a partir da reconstituição da produção de Arthur Rocha e de suas circunstâncias, como os diálogos entre o teatro e a religião (maçonaria e catolicismo), a imprensa e o movimento abolicionista. Intentamos suprir as lacunas sobre a produção literária de Arthur Rocha e a relevância dele para a propagação dos ideais antiescravistas. Ademais, consideraremos a complexa dinâmica da atividade teatral no Brasil, ponderando questões econômicas, o sucesso dos intérpretes, o deslocamento dos grupos e os interesses ideológicos dos intelectuais que desejavam propagar ideias antiescravistas.

3. Divisão dos capítulos

²⁹ CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlin, Londres e Viena*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

³⁰ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

Esse trabalho pretende entender o teatro como um meio de comunicação e um espaço público, no qual circulavam novas ideias que, de certa forma, culminaram na abolição, em maio de 1888. Será empreendido um estudo do dramaturgo rio-grandense Arthur Rocha, compreendendo sua relevância para a dramaturgia nacional, em diálogo com outros autores que, em diferentes províncias, versavam sobre o negro em regime de escravidão. Na dramaturgia da época, o negro costumava ser retratado antes como um elemento de “cor local” do que como uma voz individualizada. Arthur Rocha, pelo contrário, deu certo destaque para a personagem do negro em cena, conferindo-lhe falas e reforçando sua importância no desfecho do enredo.

O *corpus* de análise do trabalho é constituído pelos dramas de Arthur Rocha. Seleccionamos as peças *O filho bastardo* (1876), *José* (1878), *Deus e natureza* (1882), *A filha da escrava* (1883) e *Os filhos da viúva* (1882). Esses dramas serão avaliados juntamente com outras produções literárias que mobilizam a discussão abolicionista, como as obras apropriadas do francês e as produções nacionais contemporâneas a ele. Ao longo dos capítulos, será citada, frequentemente, a coluna “A Semana” assinada por K.Zeca e “Aos sábados” de E. de Mendonça, ambos pseudônimos do autor. Outros jornais literários de Porto Alegre e Rio Grande como *O Mosquito*, *Revista Literária*, *O Lábaro* e *O Artista* forneceram subsídios para pensar a produção literária do autor. Por fim, será utilizada uma bibliografia que recupera o contexto histórico-cultural de Porto Alegre, com o propósito de compreender melhor a circunstância na qual Arthur Rocha produziu.

Usaremos o termo “negro” para designar o que os escritores oitocentistas entendiam por mulato, pardo, caboclo, cafuzo, dentre outros vocábulos utilizados. Verificamos que Arthur Rocha utilizou essas denominações étnico-raciais indistintamente, tomando-as como sinônimos na imprensa a partir da década de 1880. Por isso, optamos pela uniformização aplicando o termo negro. Cabe ressaltar que estamos cientes dos diferentes processos identitários, baseados na identificação étnico-racial. Porém, não nos aprofundaremos aqui em questões de segregação inter-racial (“colorismo”).

O recorte temporal do estudo (1870 - 1888) foi definido em função do marco inicial da produção literária de Arthur Rocha e da fase de sua circulação no meio intelectual de Porto Alegre e Rio Grande. A data final incide sobre o ano da abolição e de morte de Rocha. O período em questão coincide com o importante momento histórico, de efervescência no país, quando da intensificação do movimento abolicionista, da difusão da maçonaria e dos ideais positivistas no Rio Grande do Sul. Optamos por dividi-lo, de

maneira cronológica, de modo a acompanhar a vida de Arthur Rocha em dois momentos: em sua permanência na cidade de Porto Alegre (1870 – 1880) e, em seguida, na cidade de Rio Grande (1881 – 1888).

A dissertação foi encaminhada pela seguinte questão de pesquisa: como entender os discursos³¹ abolicionistas a partir de uma poética da ação política veiculada na dramaturgia de Arthur Rocha? Para responder a essa questão, os capítulos estão divididos da seguinte maneira: O primeiro “Teatro, tribunas e sociedades: a aurora abolicionista no Sul” discute de que modo as ideias abolicionistas adentram o teatro e ganharam força no Rio Grande do Sul. Para isso, apresentaremos a circulação de dramas estrangeiros como *A Cabana do Pai Tomás*, *O doutor negro* e *Cora e a escravatura*, antecessores do drama abolicionista. O drama *O filho bastardo* de Arthur Rocha será analisado a partir do contexto de Porto Alegre e Rio Grande. Neste período, a produção dramática nacional ganha impulso por diversos fatores. O Teatro São Pedro em Porto Alegre, construído em 1858, consolida-se de maneira mais efetiva e consegue abrigar companhias dramáticas oriundas do Norte do Império, como a Companhia do Guilherme da Silveira, ou de outros países. A formação de sociedades dramáticas, como a Luso Brasileira, e literárias, como o Partenon, também foram propulsoras da intensificação da escrita teatral e da incorporação do drama realista na província. O debate racial encontrou, assim, um cenário propício para ser representado nos palcos do Rio Grande do Sul.

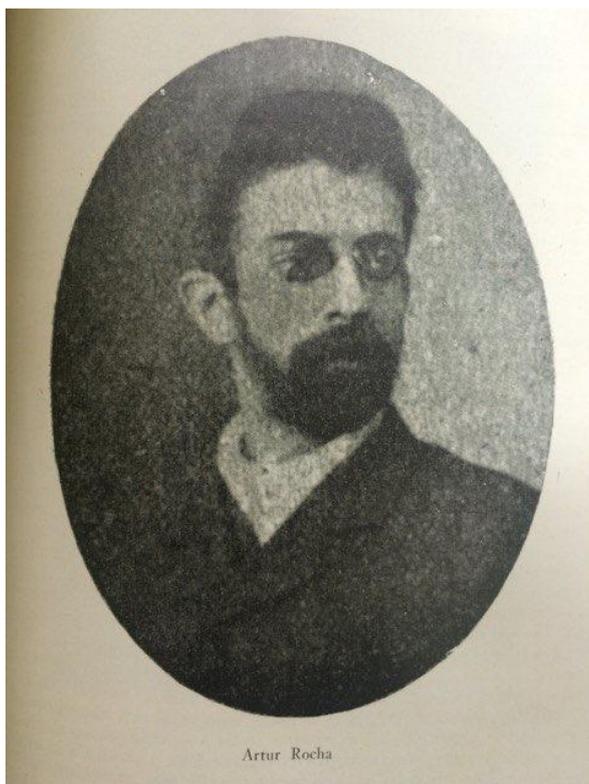
O segundo capítulo “Os espetáculos na imprensa gaúcha: publicismo diário” mostra o envolvimento de Arthur Rocha com a imprensa gaúcha, como cronista, contista, poeta e dramaturgo. O autor colaborou em jornais de Porto Alegre e do Rio Grande e encontrou na imprensa, uma ferramenta para a divulgação de suas ideias abolicionistas e da sua produção literária. Neste capítulo, analisaremos a segunda peça dele, *José*, de 1878, escrita para a estreia da sociedade Ginásio Dramático de Porto Alegre.

³¹ O termo discurso será utilizado a partir do conceito de formação discursiva proposta por Michel Foucault (1926 – 1984) na obra *Arqueologia do Saber*. Consideraremos a discursividade social com especificidades literárias a partir das diversas formações discursivas, ideias que passam por pontos em comum no mesmo movimento histórico, a abolição. Partiremos da verificação dos discursos literários, a partir da sua transfiguração literária e artística, e das posições políticas assumidas por Arthur Rocha na arena de ideias (no âmbito legislativo e no palanque, configurado pelas conferências abolicionistas). Assim, faremos um estudo do sujeito que produz o discurso, Arthur Rocha, a partir do uso da linguagem figurada que, muitas vezes, é deslocada para a fala retórica e reproduzida no campo discursivo político, religiosos, jornalístico e literário.

In: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

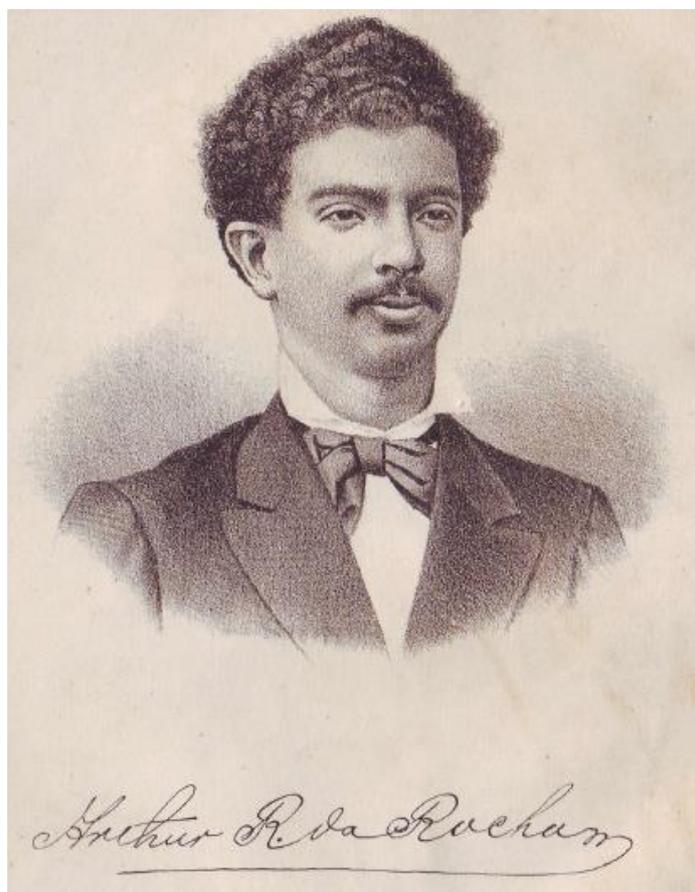
“A Maçonaria nos palcos: cientificismo e antirracismo” será o terceiro capítulo. O vínculo da maçonaria com teatro compôs um importante meio de circulação cultural na cidade, porque esta promoveu bailes, debates e atividades de instrução pública por meio de aulas noturnas. Trata-se de um balanço da atuação da maçonaria gaúcha em favor das causas abolicionistas e do envolvimento de Arthur Rocha com a Ordem. A análise central será do drama *Deus e a natureza*, apontando questões que tangenciam a causa abolicionista.

O capítulo final, “A arena política pelos tabladados: Família, Instrução e Liberdade”, pretende entender os chamados “dramas abolicionistas” ou “de propaganda”. Para isso, serão estudados o repertório e a circulação da companhia cuja protagonista foi a atriz Julieta dos Santos, em consonância com a dramaturgia abolicionista produzida, a partir de 1880, nas províncias brasileiras. Analisaremos o único drama denominado abolicionista de Arthur Rocha, *A filha da escrava*, escrito em 1883 para a atriz mirim Julieta dos Santos. Com esse capítulo, encerra-se a reflexão de como Arthur Rocha posiciona-se sobre a escravidão e quais são os possíveis desdobramentos para os negros na sociedade brasileira.



Artur Rocha

FERREIRA, Atos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p.273.



ROCHA, Arthur. *José*: drama em 1 prólogo e 3 atos. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1879.

CAPÍTULO I

Teatros, tribunas e Sociedades: a aurora abolicionista no Sul

*“Se o teatro é uma escola
De benefícios reais
E os costumes sociais
Tem nele exemplo e lição;
A ele nos consagrando,
Pujantemente provamos
Que concorrer desejamos
Para a causa da Instrução”³²*

Arthur Rocha

1.1. Antecedentes estrangeiros

Machado de Assis, em 1873, escreveu seu famoso ensaio “Instinto de nacionalidade”, no qual explicita seu desejo de uma literatura capaz de discutir os problemas locais, sem interferência direta da dramaturgia europeia. De acordo com o autor, o período estava vulnerável, pois a ascensão do teatro ligeiro impediu o avanço de um pensamento crítico e emancipatório. Neste processo, o crítico provocava diretamente aos dramaturgos brasileiros e empresários teatrais, afirmando que “nenhuma peça teatral se escreve, raríssima peça nacional se representa”. As províncias, contudo, teriam resistido a esse fenômeno devido à perpetuação de dramas e comédias em oposição ao teatro de feira, porém sem apresentar nenhuma obra nova e original.³³

Há mais de mil e quinhentos quilômetros de distância da corte, a situação da província do Rio Grande do Sul apresentava fenômenos teatrais distintos daquilo apontado por Machado em relação à presença de gêneros diversos nos palcos gaúchos e sobre a produção da dramaturgia nacional. Às margens da Lagoa dos Patos, Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande tinham uma cena teatral múltipla, diferentemente do que Machado afirma em “Instinto de nacionalidade”. Como o único porto marítimo da província era localizado no Rio Grande, as companhias, geralmente, entravam pela cidade. Depois, as trupes seguiam pela Lagoa dos Patos, apresentando-se em Pelotas e Porto Alegre.

³² *Hino da Sociedade Dramática Filhos de Thalia* (1886) composto por Arthur Rocha no Rio Grande.

³³ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, p.570-571.

Algumas ainda, continuavam o trajeto e passavam em Jaguarão e adentravam o Rio da Prata, em direção à fronteira do Uruguai.³⁴

Pela facilidade no deslocamento marítimo, essas cidades foram incluídas nas rotas de artistas profissionais após a década de 1860. De 1870 em diante a província teve contato com os “dramas modernos” - ditos realistas -, com companhias de zarzuelas, espetáculos líricos e circenses.³⁵ Destacam-se dentre outros, o grupo de Furtado Coelho – artista já conhecido na província -, a companhia Simões, protagonizada pela atriz Lucinda Simões, e os grupos das atrizes Adelaide Amaral e Ismênia dos Santos, que apresentou “uma concepção mais realista dos problemas do homem e da sociedade”.³⁶ Com o avanço do teatro musicado na década de 1880, a província também recebeu as companhias de óperas cômicas da corte, como aquelas dirigidas por Luiz Braga Júnior (1884) e Sousa Bastos (1886).³⁷

As companhias dramáticas internacionais vindas do Rio da Prata e do Atlântico, ou aquelas que chegavam do Norte do país, adentravam a província pelo Rio Grande. Devido à importância econômica da cidade e da circulação de pessoas, o Teatro Sete de Setembro foi inaugurado em 1832, com “boas condições para as práticas teatrais”.³⁸ A situação em Porto Alegre não era semelhante. Somente em 1858, com a construção do Teatro São Pedro a cidade conquistou um edifício adequado para receber produções cênicas. A inauguração motivou a criação de sociedades dramáticas particulares, a exemplo das associações Ginásio do Comércio, Filantropia e Caridade, Jovem Talia, Luso-Brasileira, e União Militar. As sociedades literárias também foram fundamentais para o desenvolvimento da dramaturgia gaúcha, uma vez que elas possibilitavam a circulação impressa dos textos. Destacam-se, neste período, a sociedade

³⁴ BITTENCOURT, Ezio. *Apontamentos sobre o movimento teatral em rio grande no século XIX*. BIBLOS - Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, v. 8, 1996, p.119.

³⁵ Apenas para citar o exemplo dos grupos que estiveram na província de 1869 a 1873: a companhia de José de Almeida Cabral Júnior em 1869; a Companhia Dramática empresariada por Alves Meira, dirigida por Pedro Joaquim da Silva Amaral tendo no elenco a atriz Adelaide Amaral; Grande circo italiano dirigido por Giuseppe Chiarini em 1871; Companhias de Zarzuela, conduzida por D. José Gabin em 1872; companhias líricas protagonizadas pelo pianista Rodenos, Alfredo Napoleão; a atriz Ismênia dos Santos e espetáculos de picadeiro. Cf. Damasceno, p.121-141.

³⁶ FERREIRA, Atos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p.139.

³⁷ GERALDES, Renata Romero. *Dramaturgia e música nos palcos brasileiros sob a direção de Luiz Braga Júnior e Sousa Bastos (1882-1886)*. UNICAMP: Campinas, 2014. (Monografia orientada pela Profa. Dra. Orna Messer Levin).

³⁸ BITTENCOURT, Ezio. *Apontamentos sobre o movimento teatral em rio grande no século XIX*. BIBLOS - Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, v. 8, 1996, p.119.

Ensaaios Literários que editou a *Revista Ensaaios Literários* e o *Partenon Literário* responsável pela *Revista Mensal Contemporânea do Partenon Literário*.

As sociedades literárias publicavam textos, montavam espetáculos e angariavam amadores para ingressar na carreira artística. Isso fazia com que os novos grupos incentivassem a produção dramática do Rio Grande do Sul. Os críticos teatrais e os próprios dramaturgos gaúchos assumiam o discurso que a “nova literatura” seria a consolidação da dramaturgia nacional, isenta de qualquer influência estrangeira. Os teatrólogos gaúchos reclamavam da ausência de uma literatura nacional, pois até aquele momento, a produção brasileira, para eles, restringia-se a mera cópia dos dramas europeus. Todavia, ao analisarmos hoje o repertório que circulava na província antes da década de 1870, é possível entender que essa considerada “nova literatura” não era tão autêntica, mas reproduzia ecos da dramaturgia estrangeira. Dessa maneira, os escritores engajados com a luta abolicionista utilizaram os modelos que já estavam presentes nos palcos brasileiros com o propósito de convencer o público sobre um assunto específico do Brasil: a permanência da escravidão negra no país.

Para frutificar a literatura desenvolvida na província, os dramaturgos apropriaram-se da personagem negra, presente nos palcos da Europa quase um século antes da retomada gaúcha. O negro na dramaturgia francesa é, talvez, a mais antiga da tradição Ocidental que chegou ao Brasil. A colonização francesa no continente africano e no Caribe já indicavam a relevância da escravidão como um debate público, intensificado pelos ideais propagados pela Revolução Francesa. Além da distinção entre brancos e negros, alguns dramas exigiam a completa abolição do trabalho escravo propondo uma leitura mais patriótica, como era o caso da peça *La Liberté des Nègres* (1794) de Gassin.³⁹ A discussão sobre a escravidão aparecia na dramaturgia francesa desde o século XVIII. Mas apenas no século XIX, mais precisamente em 1848, o regime escravocrata seria proibido na França. Nos Estados Unidos a libertação dos cativos ocorreria ainda mais tarde, em 1865. Já o Brasil, como se sabe, foi o último país a abolir a escravidão na América, em 1888. Na França e Estados Unidos, escritores engajados na luta abolicionista demonstraram uma preocupação grande em retratar os problemas da humanidade criando os chamados “dramas sociais”, no quais se valem de protagonistas negros. Há bons exemplos na dramaturgia francesa, que motivada pelo imperativo da abolição nas Américas, absorveu a temática racial, como se observa em *La case de l'oncle*

³⁹ HALPERN, Jean-Claude. *L'esclavage sur la scène révolutionnaire*. Armand Colin, Juillet-décembre 1993.

Tom (1853) de Adolph d'Ennery e Dumanoir⁴⁰, *Le Docteur Noire* (1846) de Anicet-Bourgeois e Dumanoir⁴¹ e *Cora, ou L'esclavage*⁴² (1861), escrito por Jules Barbier. Essas obras tiveram ecos no Brasil, pois circularam pelas províncias a partir da década de 1870. Quando a campanha abolicionista já estava mais mobilizada, no início da década de 1880, essas mesmas peças seriam designadas pelos jornalistas como “drama abolicionista”, “drama de propaganda”⁴³ ou ainda “drama de lição”.⁴⁴ Esses títulos que defendiam a abolição eram destaque dos programas festivos organizados por associações emancipadoras, que revertiam o dinheiro da bilheteria em alforria de cativos por meio da compra de cartas de liberdades.

Os três dramas foram difundidos no Brasil por importantes agentes que se engajaram com o movimento abolicionista, ou mostravam-se adeptos a ele. A circulação dos ideais humanitários enunciados nessa dramaturgia deu origem a um fenômeno interessante, que conferiu novos contornos ao teatro: trata-se de uma “rede” de artistas (escritores, tradutores, ensaiadores, empresários, atores, dentre outros) comprometidos com a abolição, de Norte a Sul do Brasil. O teatro torna-se efetivamente um espaço capaz de reunir “agentes” da causa libertária em torno da cena. O diretor lusitano Guilherme da Silveira (1846 - 1900), a atriz e, posteriormente empresária, Ismênia dos Santos (1840 - 1918) e a artista portuguesa Emília Adelaide Pimentel (1836-1905) lideram, de certa maneira, a promoção dos espetáculos em favor da campanha e serão importantes na difusão desses espetáculos nos palcos brasileiros, como se verá adiante. Além disso, todos três circularam pelas províncias e estiveram no Rio Grande do Sul no período em que Arthur Rocha criou sua obra dramática, permitindo uma reflexão mais complexa sobre o repertório do dramaturgo.

Ao chegar no país, o português Guilherme da Silveira estabeleceu concorrência direta com grupos de teatro de entretenimento em cujo repertório havia a predominância de operetas, melodramas e comédias. Aos poucos, contudo, começou a

⁴⁰ DUMANOIR; D'ENNERY. *La case de l'oncle Tom*: drame en 8 actes. [suivi de] *Griseldis, ou Les cinq sens*: ballet-pantomime en trois actes et cinq tableaux. Paris: Michel Lévy Frères, 1853. (Primeira edição). Representado pela primeira vez em 10 de janeiro de 1853 no Théâtre de L'Ambigu-Comique, Paris.

⁴¹ BOURGEOIS, Anicet; DUMANOIR. *Le docteur noir*: drame en 7 actes. Paris: Michel Lévy Frères, 1846.

⁴² BARBIER, Jules. *Cora, ou L'esclavage*: drame en cinq actes et sept tableaux. Paris: Michel Lévy Frères, 1861. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61808272/f1.image>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

⁴³ Apenas para citar um exemplo, temos: *Diário de Pernambuco*. Pernambuco, 07 de jun.1885 (*A Cabana do Pai Thomás*); *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1881 (*O Doutor Negro*); *Gazeta do Norte*. Fortaleza, 02 de abril de 1881 (*Cora ou A escravatura*).

⁴⁴ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 04 de junho de 1878.

introduzir títulos contrários à escravidão. Em 1878, sua companhia viajou ao Rio Grande do Sul, onde se apresentou nos Teatros São Pedro, em Porto Alegre, e Sete de Setembro, no Rio Grande. Naquela altura, o clima de euforia com os “novos ideais” emancipacionistas na província havia convertido os palcos em espaço de debates acalorados. Guilherme da Silveira encontrou um ambiente propício para a recepção do repertório libertário, uma vez que os dramaturgos gaúchos almejavam a construção de uma dramaturgia nacional protagonizada por negros. Paralelamente, a ausência de um Conservatório Dramático ou de qualquer outro órgão de censura aos espetáculos no Rio Grande do Sul sugere que houvessem condições favoráveis a um envolvimento maior dos dramaturgos com a causa abolicionista, o que explicaria também o interesse de companhias em encenar dramas interditados na corte e em São Paulo, por exemplo. A presença do grupo de Guilherme da Silveira foi benéfica, do ponto de vista financeiro, para o diretor e suscitou efeitos na produção dramática rio-grandense.

Entende-se que as peças *A cabana do pai Tomás*, *O doutor negro* e *Cora ou A escravatura* estabeleceram as bases e lançaram as referências para que os dramaturgos brasileiros, assim como Arthur Rocha, redigissem dramas com o objetivo explícito de emancipar os cativos. Além disso, as três peças circularam no final da década de 1870 e começo de 1880, no mesmo período de circulação das obras de Arthur Rocha. Isso permite uma maior compreensão sobre o posicionamento crítico e a recepção das produções que defendiam a abolição.

1.1.1. *A cabana do pai Tomás*: o êxito da obra, do empresário ou de uma ideia?

O romance *Uncle Tom's Cabin* da escritora Harriet Beecher Stowe foi publicado nos Estados Unidos em 1852. A obra abordou, de forma pioneira, a escravidão norte-americana e é considerada um dos maiores fenômenos editoriais, por ter sido traduzida para mais de 60 línguas. Os números relativos à vendagem inicial de *A cabana do pai Tomás*, ainda no século XIX, são surpreendentes: mais de 300 mil cópias vendidas nos Estados Unidos e em torno de meio milhão na Inglaterra, apenas nos anos 1852 e 1853.⁴⁵ O Brasil não ficou distante desse fenômeno. As primeiras edições de *A cabana do pai Tomás* chegaram ao país em 1853, mediadas por Portugal e França. Segundo o pesquisador Danilo Ferreti, cinco edições circulavam no Brasil em 1853, sendo quatro delas originárias de Portugal, publicações comercializadas com preços acessíveis e

⁴⁵ FRANHLIN, John Hope; MOSS, Alfred A. Jr. *Da Escravidão à Liberdade: A História do Negro Americano*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1989.

voltadas ao público mais amplo, e uma edição parisiense luxuosa, impressa em língua portuguesa pela tipografia Rey Belhatte, com tradução do lusitano Francisco Ladislau.⁴⁶ Nos palcos brasileiros, Ferreti identifica a presença tardia da adaptação teatral do romance, que se destacou apenas na década de 1870, devido à intensificação do movimento abolicionista.

A chegada tardia do drama e sua permanência nos palcos brasileiros até o final do século XIX vem sendo observada por estudiosos. Celso Tomás Castilho localizou representações de *A Cabana do Pai Tomás* em Recife pelo grupo amador de estudantes da Faculdade de Direito da Bahia, no ano de 1880, e espetáculos organizados por associações emancipadoras, como o *Club Beija-Flor*, em 1881, e o *Club Pai Tomás*, em 1884.⁴⁷ Aline Vitor Ribeiro indica, na Dissertação de Mestrado defendida em 2016, a recorrência dos espetáculos montados no Rio de Janeiro, nos teatros Recreio, Santa Anna e das Variedades.⁴⁸

Os dramaturgos franceses Adolph d'Ennery e Dumanoir, aproveitando-se da popularidade do romance da Stowe, fizeram a adaptação teatral de *La case de l'oncle Tom*, criando o drama em oito atos. No Brasil, essa versão francesa foi adotada pelas companhias brasileiras e alcançou mais de 200 representações⁴⁹ em diversas províncias, a partir da década de 1870. As encenações do drama vertido para a língua portuguesa se disseminaram pelo país. Todavia, a prática de traduções livres, criadas por atores ou intelectuais envolvidos no meio artístico, dificulta o acesso aos textos que, provavelmente, nunca chegaram a ser publicados. Esse é o caso da tradução do artista Júlio Xavier⁵⁰ que transpôs para o português a adaptação francesa *La case de l'oncle Tom* de Adolph d'Ennery e Dumanoir para que fosse encenado pelo grupo de Guilherme da

⁴⁶ FERRETI, Danilo José Zioni. *A publicação de A cabana do pai Thomás no Brasil Escravista*. Belo Horizonte Varia História, janeiro/ abril de 2017, p.201. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v33n61/1982-4343-vh-33-61-00189.pdf>

⁴⁷ CASTILHO, Celso Thomás. *Performing Abolitionism, Enacting Citizenship: The Social Construction of Political Rights in 1880s Recife, Brazil*. Duke University Press: Hispanic American Historical Review, 2013.

⁴⁸ RIBEIRO, Aline Vitor. *Lendo Harriet Stowe no Brasil - circulação e traduções culturais do romance A cabana do pai Tomás na segunda metade do século XIX*. UNIFESP: Guarulhos, 2016. (Dissertação – Mestre em História sob a orientação da Profa. Dra. Stella Maris Scatena Franco Villardaga.

⁴⁹ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 19 de jun. 1888.

⁵⁰ Júlio Xavier de Oliveira (? – 1880) foi ator, ensaiador, diretor e tradutor. “Outro artista do norte do Brasil. Era correto, instruído e um magnífico ensaiador. Morreu no Rio de Janeiro”. BASTOS, 1898, p.808. O artista era comprometido com a libertação dos escravos. Enquanto diretor da empresa Vicente que atuou nos teatros da Bahia e do Pará, Júlio Xavier montou espetáculos com dramas abolicionistas. Traduziu dramas apresentados pela companhia de Guilherme da Silveira. O autor traduziu os seguintes dramas franceses: *A mendiga*, drama em 5 atos com original de Anicet Bourgeois. *A república dos pobres* de Lambert Thisboust; o drama fantástico *Demônio da meia noite* com música de Francisco Colás, drama em 5 atos de Anciet Bourgeois e Michel Masson *A cega de Mulrose*.

Silveira. Aparentemente, o tradutor seguiu a estrutura dos franceses, mas reorganizou os oito atos originais em cinco. Júlio Xavier estabeleceu a seguinte divisão dramática:

Ato – título da versão de Dumanoir e D’Ennery	Ato – título da versão de Júlio Xavier ⁵¹
I - Chez M. Shelby	I - O mercador de escravos
II - L’Intérieur de la case de Tom	II - A fuga
III - Sur les bords de l’Orio	Provavelmente esse quadro foi anexado ao ato II “A fuga”
IV - Chez M. Bird	II - Senador Bird
V - Sem denominação	III - A caça dos escravos
VI - Sem denominação	IV - A carta de alforria
VII - Sem denominação	V - O leilão dos escravos
VIII - Sem denominação	VI - Um duelo à Americana

Tabela I: Divisão estrutural de *La case de l’oncle Tom* de Dumanoir e D’Ennery e *A Cabana do Pai Tomás* traduzida por Júlio Xavier.

A partir da leitura da peça francesa, é possível notar que se mantém a mesma sistematização do espetáculo, inclusive a música executada no segundo ato, que na versão de Júlio Xavier, é um tango. O crítico Del Marco, da revista *O Mequetrefe*, considerou a tradução de Xavier fiel à adaptação original. Na sua opinião, o maior defeito estava na “domesticação” dos nomes das personagens inglesas, a exemplo de Luiza (Élisa), Beija-Flor (Bengali?), Jorge (Georges), Fileno (Philémon), Clorinda (Chloe) e Eduardo (Édouard).

A tradução que é do ator Júlio Xavier parece correta, e a não ser o *aportuguesamento* dos próprios ingleses, que cremos não ser culpado o tradutor; porém sim, do ensaiador, podemos assegurar sem um *senão* o drama que tratamos.⁵¹

Aparentemente, o ensaiador Guilherme da Silveira, que montou a tradução de Xavier, foi pioneiro ao se aproveitar do sucesso internacional do romance de Stowe. Atento à intensificação do movimento abolicionista no Brasil, transformou o drama *A cabana do pai Tomás* em título de destaque no repertório de sua empresa a partir de 1876. Na década de 1880, o sagaz empresário incumbiu a atriz Ismênia dos Santos, a principal intérprete de Luiza (ou Elisa), de representar a peça nas províncias do Império, conforme se verá adiante.

(...) a empresa do teatro S.Pedro trata de levar a cena um drama, de que só o título por muito conhecido que é, basta para recomendar – *A cabana do pai*

⁵¹ *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1876.

Tomás. Ainda está na memória de todos a grande aceitação que teve entre nós o romance que traz o mesmo título do qual o drama é extraído⁵².

As críticas teatrais publicadas nos periódicos fluminenses sugerem que o sucesso da montagem de *A Cabana do pai Tomás* na corte, em 1876, teria superado a boa recepção colhida pelo romance estadunidense na década de 1850, devido, em grande medida, aos atributos do corpo cênico liderado por Guilherme da Silveira. Cabe frisar, ademais, que o momento histórico se mostrava propício ao êxito da peça, uma vez que as associações abolicionistas brasileiras começavam a se consolidar, apostando na promoção de espetáculos daquele tipo.

Sucedem-se as enchentes no teatro S. Pedro d'Alcântara, e oxalá que assim como o romance presentasse um serviço a este país o drama *Cabana do Pai Tomás*
Diz o senador *Bird* na última cena – “precisamos reformar a lei da escravidão”.
Que essas palavras nunca mais se percam dos ouvidos de todos quantos a ouvirem n'aquela teatro.⁵³

O drama libertário conta a história de Tom, o fiel escravo de Shelby, vendido junto com o menino de seis anos, Henrique, para o escravocrata Ricardo Harris, a fim de quitar uma dívida do patrão. Ao saber da notícia, Elisa, mãe de Henrique, decide fugir com o filho e propõe o mesmo ao escravo Tomás, que, temente à Deus e ao patrão, não aceita. Elisa escapa com o filho, mas é perseguida pelo rico proprietário Harris e pelo comerciante de escravos, Haley, que a buscam, guiados por uma matilha treinada para buscar escravos. A mãe desesperada, pede abrigo na casa do senador Bird, defensor da escravidão. A esposa do político, Maria, ao ver Henrique debilitado, lembra-se do seu finado filho e, por caridade, decide ajudá-los. Seu marido, também movido pelo sentimentalismo, planeja a fuga da família, perseguida pelos caçadores de escravos. Ainda na condição de cativo, Jorge, pai de Henrique e marido de Elisa, aparece com uma espingarda para salvá-los das garras dos malvados escravocratas. Ele planeja uma “armadilha” juntamente com o senador Bird, o qual sobe no alto de uma montanha e atira em Haley, violando a Lei. Harris, após o ataque, abandona o amigo ferido, que é amparado pelos escravos. Essa atitude comove Haley, que passa a se comprometer com as causas humanitárias.

Após o episódio, os fugitivos aparecem como parte da propriedade de Saint-Clair que, em memória da filha “negrófila”, Eva, deseja libertá-los. Todavia, ele perde

⁵² *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 20 de maio de 1876.

⁵³ *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1876.

sua fortuna com o sinistro de um navio, o que impossibilita a transação. Elisa, Henrique e Tomás vão, então, a leilão. Elisa é a primeira a ser vendida. Ela é arrematada por seu marido Jorge em uma disputa com Harris. Na hora de comprar o filho Henrique, contudo, Jorge, mesmo tendo ajuda financeira dos amigos, não consegue arrematar o garoto, que segue para a casa de Harris, que permanece com o objetivo seduzir Elisa, quando a mãe fosse visitar o garoto. Henrique adoece. Todos se mobilizam para salvá-lo das mãos do malvado Harris. Nas últimas cenas, o conflito se resolve: Bird mata o vilão. Tom que havia sido dado como morto, reaparece; Haley entrega o filho desaparecido a Elisa e o senador Bird se compromete com a defesa da abolição no país, declarando “precisamos reformar a lei da escravidão”.

Embora o conteúdo do drama fosse polêmico e suscitasse resistência, o Conservatório Dramático Brasileiro aprovou a representação da peça no Rio de Janeiro, em 1876. A deliberação do Conservatório surpreendeu alguns críticos conservadores, uma vez que no ano anterior a peça *Os Lazaristas*, de autoria de Antônio Ennes, havia sido censurada em função de sua controversa temática anticlerical, que ganhara força na esteira da chamada “Questão Religiosa”⁵⁴, que será discutida mais detidamente no terceiro capítulo.

Os pareceres de censura emitidos na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897) não estão disponíveis para consulta. Portanto, não é possível conhecer em detalhes o teor do parecer sobre esse drama. Silvia Cristina Martins de Souza, porém, realizou um levantamento do funcionamento da segunda fase da instituição censória a partir dos relatos estampados na imprensa. Dentre os comentários veiculados nos periódicos, ela observou que intrigava os jornalistas a aceitação de *A cabana do Pai Tomás*, logo após a censura que proibira a montagem de *Os Lazaristas*. Segundo a visão da *Revista Ilustrada*, os censores haviam liberado a peça para não se indispor com o empresário do Teatro São Pedro, a saber, Guilherme da Silveira. De acordo com Souza, esse comentário aponta para os “conflitos de jurisdição entre os dois órgãos responsáveis pela censura, insinuava que as atitudes de certos censores estavam informadas pelas relações pessoais”.⁵⁵ A incoerência da instituição também foi apontada por S. Paio na revista *O Mosquito*. O jornalista, após mostrar a contradição do órgão,

⁵⁴ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “*Um atentado à liberdade de pensamento*”: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897). Rio de Janeiro: Revista Tempo (UFF), janeiro de/ abril de. 2017, vol.23 n.1. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v23n1/1980-542X-tem-23-01-00043.pdf>. Acesso em 22 de setembro de 2017.

⁵⁵ *Ibidem*.

concluiu que o Conservatório Dramático não tinha habilidade para julgar se os dramas deveriam ou não ser encenados. Aos olhos dele, as recentes atitudes do Conservatório só confirmariam “o descrédito e a desconsideração por uma corporação a quem um governo confiou desastradamente a guarda das leis e dos costumes deste povo”.

Perguntamos nós agora: em qual das duas peças se atacam mais as instituições do Estado; nos *Lazaristas* ou na *Cabana do Pai Tomás*? Qual das duas teses afeta mais os interesses do Brasil? Não será ainda infelizmente a escravatura um facto legal e protegido das leis do Estado? Não é essa uma das mais melindrosas questões, tão difíceis de tratar? Não será a peça em questão um tremendo corretivo a toda a nossa legislação a tal respeito? Não poderiam, se o nosso público não fosse tão indiferente, as representações d'aquela drama produzir algum movimento pouco agradável contra uma propriedade que o Estado se encarregou de defender?⁵⁶

Nessa crítica publicada pelo periódico fluminense *O Mosquito*, o jornalista refuta a decisão do Conservatório em liberar *A cabana do pai Tomás*, uma vez que a escravidão era legitimada pelas leis do Estado, e questiona a censura do drama anticlerical *Os lazaristas*. Para o jornalista, a resposta era simples: os brasileiros em 1876 ainda não estavam completamente engajados com a abolição e *A cabana do pai Tomás* não seria tão ameaçadora ao país, quanto as ideias anticlericais.

Ao contrário do que se verifica no caso do Rio de Janeiro, não se nota na província do Rio Grande do Sul a atuação da censura. Aparentemente, não houve a ação de um órgão regulador incidindo sobre as representações teatrais, nem a interferência da polícia nos espetáculos realizados em Porto Alegre e Rio Grande, entre 1870 a 1888.⁵⁷ Muito provavelmente, a ausência de agentes de controle e regulamentação dos teatros favoreceu o surgimento de uma dramaturgia empenhada no debate de ideias, que mobilizava encenações e publicações em torno de temas polêmicos, como o religioso e racial, interditos, na corte, pela ação do Conservatório Dramático Brasileiro e pelos chefes de polícia em outras províncias.

A censura à imprensa gaúcha fora extinta em 1827, por meio de um decreto de Dom Pedro I que permitia liberdade de imprensa para várias províncias brasileiras.⁵⁸ A repressão às atividades teatrais na corte, contudo, continuava a chamar a atenção na região Sul, onde foi questionada pelo poeta, romancista e dramaturgo gaúcho Apolinário

⁵⁶ *O Mosquito*. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1876.

⁵⁷ Não encontramos menções à censura policial. A única referência à censura encontrada nos periódicos estava direcionada ao público rio-grandino. Para evitar pateadas, a Sociedade Dramática Particular Filhos de Talia publicava, abaixo do anúncio teatral, o seu Estatuto Interno. O Artigo II afirmava: “Não é permitido sinal algum de reprovação”. In *Artista*. Rio Grande, 07 de janeiro de 1887.

⁵⁸ VIANNA, Lourival. *Imprensa gaúcha* (1827 - 1852). Porto Alegre: SEC., 1977.

Porto Alegre (1844 - 1904). Em 1858, ele discutia na imprensa local a reprovação da peça *Asas de um anjo*, de José de Alencar, censurada por imoralidade. Porto Alegre criticava a incoerência do sistema censório. Segundo ele, não fazia sentido a corporação responsável pela censura impedir a representação cênica e autorizar a publicação da obra. Imprensa, essa seria capaz de circular muito mais do que por meio de uma efêmera representação teatral. Apolinário conclui afirmando que “haveria mais coerência no legislador se impusesse o veto a ambos os modos de publicidade, ou antes ao menos nocivo que é sem dúvida o pelo palco”.⁵⁹ O texto levanta outro ponto central da visão do escritor gaúcho: a censura impediria o desenvolvimento dramático do país. Neste sentido, ele declara: “o *cerbelo policial*, que dorme ante os milhares de crimes cometidos impunemente no país, desperta sempre para impedir o progresso no teatro”.⁶⁰

A montagem da peça *A Cabana do pai Tomas* foi aprovada, conforme dito, pelo Conservatório Dramático Brasileiro, sediado no Rio de Janeiro, embora abordasse questões raciais. A mesma sorte não agraciaria outros títulos libertários. Em 1859, o drama *O doutor negro*⁶¹ foi acusado de imoralidade e *A família Salazar*, de Arthur Azevedo e Urbano Duarte, sofreria veto da instituição, em 1882, sem nenhuma justificativa.⁶² Talvez, o critério determinante da aprovação de *A Cabana do pai Tomas* por parte do Conservatório Dramático Brasileiro, para além do próprio prestígio associado ao nome do empresário Guilherme da Silveira, diga respeito à presença da religião cristã e de personagens que agem segundo os preceitos morais valorizados naquele período.

Motivada pela aprovação da censura e pelo sucesso do repertório, a companhia do Teatro São Pedro de Alcântara iniciou, uma nova temporada em São Paulo, sob a liderança de Guilherme da Silveira, apresentando-se, em 1877, no Teatro São José. Segundo a publicidade sobre a chegada do grupo, as “peças foram escolhidas do vasto repertório desta companhia, por serem as que mais sucessos obtiveram na corte”.⁶³ Dentre as peças, anunciava-se *A cabana do pai Tomás*, recém aprovada pelo Conservatório

⁵⁹ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul: do romantismo ao modernismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997, p.244.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ O parecer de censura de *O Dr. Fabiano (O doutor negro)* - 1859 está disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1453957/mss1453957.pdf. Acesso em 22 de setembro de 2017.

⁶² Informação contida no Pródromo da obra. In: Azevedo, Arthur. *O escravocrata*. 1884. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=37582>. Acesso em 23 de setembro de 2017.

⁶³ *Correio Paulistano*. São Paulo, 23 de novembro de 1878.

Dramático Brasileiro. Na capital paulista, todavia, a peça seria proibida pela polícia, que não permitiu sua exibição. Sem alternativa, o grupo levou-a a outras cidades da região. Os únicos espetáculos nos quais o drama pôde ser apreciado ocorreram nos palcos do Teatro São João, em Taubaté ⁶⁴, e na cidade de Campinas, provavelmente, no Teatro São Carlos.

Como os leitores devem estar lembrados, a autoridade policial de S. Paulo não permitiu a representação do drama *A Cabana do Pai Tomás*, n'aquela cidade, pela companhia do ator Guilherme da Silveira. A companhia tendo de regressar brevemente a esta corte, retirou-se d'aquela cidade para Campinas e ali representou.... Sabem os leitores qual drama? *A Cabana do Pai Tomás!!!*
 Vejam os leitores se isto não é para a gente morrer a rir!
 Em S. Paulo é a peça proibida, em Campinas permitida!
 Que coerência!⁶⁵

A censura em São Paulo demonstra o quanto o movimento abolicionista ainda encontrava resistências no que se refere à promoção de espetáculos públicos. Nas províncias, assim como na corte, os parâmetros de ação da censura não estavam bem estabelecidos pelo Conservatório, nem pelos chefes da polícia.

Apesar da interdição à exibição da peça, a companhia de Guilherme da Silveira retornou a São Paulo, onde apresentou um número limitado de peças nos Teatros São José e Provisório. Nessa passagem rápida pela cidade, o drama foi excluído do repertório. Em meados de janeiro de 1878, o grupo regressaria à corte, fixando-se no Teatro São Pedro de Alcântara, desta vez, para concorrer diretamente com Furtado Coelho, empresário do Teatro Cassino. Ambos dirigiam a montagem de *A volta ao mundo em oitenta dias*, traduzida ao português do original, em cinco atos e um prólogo, de Júlio Verne e D'Ennery. Devido à reforma do teatro S. Pedro, a companhia de Silveira deixou a capital e excursionou, mais uma vez, por São Paulo⁶⁶, onde realizou algumas apresentações, obtendo grande sucesso em Campinas. Vale notar que *A cabana do pai Tomás* não constou dessa temporada paulista. Guilherme da Silveira, contudo, não abandonou a luta abolicionista. Ofereceu espetáculos em benefício da causa, revertendo a renda da bilheteria para a compra de alforria de escravos da província.⁶⁷

Após sofrer a censura que proibiu a apresentação de *A cabana do pai Tomás* em São Paulo, o grupo resolveu reencená-la na província do Rio Grande do Sul, visitada anteriormente por Ismênia, a atriz principal da companhia esteve na província entre maio

⁶⁴ *Correio Paulistano*. São Paulo, 15 de janeiro de 1878.

⁶⁵ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1878.

⁶⁶ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 02 de março de 1878.

⁶⁷ *Correio Paulistano*. São Paulo, 07 de abril de 1878 e *Correio Paulistano*. São Paulo, 06 de junho de 1878.

e agosto de 1872.⁶⁸ Seguindo a rota dos outros grupos teatrais, o primeiro teatro visitado foi o Sete de Setembro, em Rio Grande, onde a empresa estreou em 22 de julho⁶⁹ com o drama em cinco atos *A doida de Montmayor*, de Anicet-Bourgeois e Michel Masson, traduzido livremente por Guilherme Celestino.⁷⁰ A companhia foi recebida com entusiasmo na cidade, que assistiu ao espetáculo *A cabana do pai Tomás*. O drama foi executado por intérpretes famosos à época, tendo a seguinte distribuição de papéis: Guilherme da Silveira, como senador Bird; Dias Braga, no papel de Haley, Ismênia representando a Elisa, Eugênio Magalhães como Harry, Teixeira no papel de Beija-Flor, Ferreira no papel do protagonista, pai Tomás.⁷¹

É relevante considerar que essa temporada de 1878 na província do Rio Grande do Sul foi acompanhada de perto por Arthur Rocha. Suas críticas teatrais sobre o desempenho da companhia de Guilherme da Silveira podiam ser lidas na coluna “A semana” que publicava regularmente no periódico porto-alegrense *Álbum do Domingo*, sob o pseudônimo K. Zeca, dizendo-se ansioso pela estreia do grupo. Desde 28 de julho, quase um mês antes da estreia da trupe em Porto Alegre, K. Zeca já anunciava aos fiéis leitores, sobretudo, ao público feminino, que a companhia de Guilherme da Silveira chegaria à capital da província, após uma passagem pelo Rio Grande, onde a temporada havia sido “muito aplaudida”.⁷²

No dia da estreia, 01 de setembro de 1878, o cronista K. Zeca convidou suas leitoras para um encontro no Teatro São Pedro, onde elas teriam a chance de apreciar ao vivo o esperado espetáculo com artistas já muito conhecidos, “pessoalmente” ou de “nome”. Após simular um convite, o crítico apresentou o elenco, destacando as artistas renomadas do grupo - Ismênia, “laureada atriz brasileira, já teve ocasião de demonstrar ao público desta capital que é uma atriz distinta pelo talento e que tem feito estudo a sua constante preocupação”, e Leolinda⁷³, “uma recordação agradável de tempos que

⁶⁸ *O Constitucional*. Porto Alegre, maio de a agosto de 1872.

⁶⁹ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 05 de agosto de 1878.

⁷⁰ Anicet-Bourgeois; Michel Masson, Marie-Rose. *A doida de Montmayour*: drama em cinco atos. Traduzido livremente por Guilherme Celestino. Lisboa: sn, 1869.

⁷¹ Ainda não foi possível recuperar o anúncio da montagem da peça no Rio Grande do Sul. A distribuição dos papéis se baseia em anúncio de 1876 publicado no Rio de Janeiro, já que se sabe que apenas um ator foi substituído no elenco da companhia: Domingos por Eugênio Magalhães, provavelmente no papel de Harry. In: *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 09 de julho de 1876

⁷² *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 28 de julho de 1878.

⁷³ Leolinda Oliveira nasceu na Bahia e participou das companhias de Furtado Coelho, Guilherme da Silveira e Dias Braga. Atriz de diferentes gêneros teatrais, ela visitou as províncias do Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo (Santos e Campinas), Rio Grande (Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande) dentre outras. In: *Revista teatral*. Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1879.

passarão, em que ela, quase criança ainda, bela, inteligente, já deixava entrever que deveria ser futuramente essa conceituada atriz que hoje se nos apresenta”. Por fim, K. Zeca demonstrou nutrir uma enorme expectativa, ansioso em poder ver, pela primeira vez, os atores afamados, Dias Braga, Eugênio Magalhães, Guilherme da Silveira e Joaquim Augusto, cujos nomes “têm chegado até nós, iluminados pelas reverberações do talento brilhante que, lhes fecunda o cérebro”. O posicionamento favorável do crítico, que se mostrava bem informado, dá evidências de que o Rio Grande do Sul, embora territorialmente distante do Rio de Janeiro, não estava de modo algum excluído do debate artístico ou alheio às discussões existentes na corte.

O Guilherme da Silveira estreia hoje.

Ora, ninguém cansa de dizer, jornais e homens, que a companhia é excelente e que o drama é de toda a força...

Assim, convidado á V. Ex.^a, leitora, a correr logo á noite no teatro S. Pedro, onde irei ansiosamente aguarda-la, para agradecer com um sorriso e um cumprimento o ter atendido ao meu convite

Isso quer também dizer que eu só me sinto verdadeiramente feliz, quando a tenho junto de mim.⁷⁴

No domingo seguinte à estreia, o cronista dirigiu um pedido de desculpas às leitoras por não ter conseguido cumprir o prometido. O motivo, segundo ele, seria um contratempo vivenciado no intervalo do espetáculo. Os corredores do Teatro São Pedro, ele explicou, estiveram recheados de “galãs” e “ingênuas”, que julgavam a figura de um “seu amigo”. Dentre esses espectadores galantes, encontrava-se a bela mulher por quem seu colega estava apaixonado. Desprezado pela dama, provavelmente por ser negro (“filho de preconceitos absurdos”), “seu amigo” não se desmotivou, porque entendia que o amor era libertador.

Olhe, leitora; junto a mim estava um pobre *rapaz-pobre*, dotado de um coração sensívelíssimo, que facilmente se deixa possuir de impressões profundas; cuja imaginação está sempre pronta a sonhar, e conta de quem lançam por ai uns defeitos terríveis, filhos de certo preconceito absurdo, entre os quais, afirmam, que o que mais avulta é o de gostar de moças sem atender a nenhum sentimento ou *conveniências*, e apenas em obediência aos ditames de sua alma de moço, que é como a de todos os de sua idade cega, sôfrega, precipitada...⁷⁵

O cronista justifica o relato desse episódio infeliz, explicando que o entremez da noite era o drama *Aimer pour passer le temps*.⁷⁶ Entretanto, é possível supor um paralelo entre a ocorrência relatada e o preconceito racial experimentado na vida real por negros que frequentavam os ambientes intelectuais gaúchos e o próprio teatro. O

⁷⁴ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 01 de setembro de 1878.

⁷⁵ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 08 de setembro de 1878.

⁷⁶ Drama não encontrado.

preconceito racial tem reflexos diretos na dramaturgia de Arthur Rocha. É possível identificar uma observação semelhante na fala de Sérvulo, personagem do drama *O filho bastardo* (1875). O rapaz pardo, bacharel em direito, não ambiciona amar, pois sua “condição racial” exigia que buscasse suas origens, ou seja, seu pai, e não um amor. O retrato do preconceito racial é o eixo central no discurso do jovem, que no encerramento do drama declara que, ainda que “todas as portas do mundo social” se fechem, encontrará o acolhimento em sua nova família.⁷⁷ Por meio dessa peça e das crônicas de K. Zeca, Arthur Rocha, dava um passo à frente na discussão que os dramaturgos abolicionistas levantavam, apontando os enormes preconceitos raciais sofridos por negros em ambientes sociais, preconceitos esses que não seriam eliminados com o fim do regime escravista.

Após abrir um parêntesis para tecer essa breve digressão, K. Zeca inicia o relato da recepção entusiasmada, por parte dos espectadores do Teatro São Pedro, à estreia da companhia de Guilherme da Silveira em Porto Alegre. Destaca a encenação de *A cabana do pai Tomás*, que ocorreu na terça-feira, quando subiram ao palco os artistas Guilherme da Silveira, como senador Bird, considerado digno do “elevado merecimento”, e Eugênio de Magalhães.

E. de Magalhães, que estreou nesta noite, assim se pode dizer, pois pela 1ª vez, diante do público desta capital, apresentou-se no seu verdadeiro gênero, mostrou-se um artista de merecimento e teve cenas felicíssimas, como sejam o em que se mostra disposto a lutar com o preconceito no 1º ato, e a outra, no 4º, em que reconhece a inocência de Luiza.⁷⁸

As notícias sobre o sucesso da noite, veiculadas pelos jornais gaúchos eram, não por acaso, reproduzidas na corte pelo órgão liberal, a *Gazeta de Notícias* (ANEXO D). A difusão de notícias favoráveis ao pensamento abolicionista, no final da década de 1870, indica que o movimento já estava articulado e que o teatro, ao lado da imprensa, se tornava um dos principais veículos para a divulgação das ideias antiescravistas.

Embora a interpretação do grupo agradasse aos críticos, nem todos os títulos foram bem aceitos em Porto Alegre. Uma nota crítica não assinada no periódico *Álbum de Domingo* afirmava que os dramas *As noites da Índia* e *A roubadora de crianças* deveriam ser “excluídos do repertório e queimados”. Para completar, o texto anônimo declarava que *A doida de Montmayor* não era “uma peça moderna”, ainda que a representação tivesse agradado.⁷⁹ Vale notar que o crítico repudiava a montagem de

⁷⁷ ROCHA, Arthur Rodrigues da. *O filho bastardo*: drama em 3 atos. Porto Alegre: s.n., 1876, p.75.

⁷⁸ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 22 de setembro de 1878.

⁷⁹ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 29 de setembro de 1878.

melodramas, mostrando-se inclinado ao repertório de maior sucesso, os ditos “dramas modernos”, ou dramas realistas.

Naquele mesmo dia, K. Zeca que na estreia havia declarado que *A cabana do pai Tomás*, “se não prima como peça literária, é um drama dos que têm o poder de levantar as plateias, e que teve um excelente desempenho”⁸⁰, afirmava que o público porto-alegrense já se encontrava cansado das repetidas apresentações. Curiosamente, o cronista passou a reclamar da companhia de Guilherme da Silveira, sem explicar o motivo. Acompanhando sua coluna, parece provável que tenha havido algum desentendimento pessoal, alguma desavença com os artistas. A desculpa “plausível” oferecida pelo cronista, “amante do teatro”, porém, era de que se tornara muito difícil frequentar os espetáculos, devido ao elevado preço cobrado pelos ingressos (3\$200). K. Zeca relata a insatisfação dos espectadores, os quais preparavam uma pateda no Teatro São Pedro.

No domingo representou a companhia o drama em 7 atos – *A Cabana do Pai, Tomás*. É uma composição defeituosa como quase todas as que são extraídas de romances; mas pelo preparo das cenas, e pela originalidade de alguns dos principais personagens é das que têm o poder de levantar as plateias e entusiasma-las de veras. Como já tivesse sido representada uma vez, e sobre ela se manifestasse há muito a imprensa, não nos demoraremos em apreciá-la. Somente diremos que Guilherme, no senador Bird; Dias Braga, na parte de Haley; Ismênia, na Luiza; Domingos, na de Harry, Ferreira na de pai Tomás, bem merecerão os aplausos com que o público os obsequiou. Teixeira, no papel de Beija-Flor, também agradou muito.⁸¹

Neste trecho, K.Zeca se posiciona negativamente em relação a adaptação do romance para o texto teatral, mas não contra o espetáculo. Para o cronista, o elenco desempenhou bem os papéis, entusiasmando a plateia, característica essencial para conquistar os gaúchos a aderirem à causa abolicionista. Percorrendo um trajeto inverso preparando-se para o regresso às províncias do Norte, a companhia de Guilherme da Silveira retornou, em outubro, ao Rio Grande, onde tentou cativar o público com a estreia de *Cabana do Pai Tomás*⁸². Após alguns dias, embarca para São Paulo⁸³ e, posteriormente, sobe a serra na volta à corte.

Chegou ontem a esta corte o estimável artista Guilherme da Silveira de volta de uma longa digressão artística pelas províncias do Sul do império, e que vem completar a sua companhia com que estreará em breve n’um dos nossos teatros.

⁸⁰ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 08 de setembro de 1878.

⁸¹ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 22 de setembro de 1878.

⁸² *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 13 de outubro de 1878.

⁸³ *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 13 de dezembro de 1877.

Quem se lembra da *Cabana do Pai Tomás*, *Noites da Índia* e *Viagem à volta do mundo* sabe o que é o inteligente ator como empresário.⁸⁴

A partir da década de 1880, os anúncios publicitários apontam o nome de Guilherme de Azevedo vinculado ao de Ismênia dos Santos, que agora surgia como empresária teatral. No comando de sua própria companhia, a atriz continuava sendo dirigida por Guilherme da Silveira. Possivelmente, foi ele o responsável pela permanência de títulos abolicionistas no repertório da artista. Em 1884, Guilherme da Silveira regressaria a Portugal, afastando-se da campanha antiescravista. Permaneceu em seu país natal durante três anos, até decidir retornar ao Rio de Janeiro.⁸⁵

As turnês de Guilherme da Silveira acima descritas permitem inferir o quanto o diretor e empresário se envolveu com o debate abolicionista travado com apoio dos palcos, ainda que estivesse inserido no chamado “mercado da cena”⁸⁶ que começara a se delinear com a ampliação da quantidade de espetáculos alegres – sobretudo, de óperas cômicas, operetas e revistas de ano – e se intensificou a partir da década de 1880. O empresário revela-se um dos principais agentes na batalha abolicionista, comparando-se a outros diretores de companhias comerciais que dificilmente abriam espaço para o tema da escravidão em seus repertórios. Exemplos quanto a isso foram os diretores Antônio de Sousa Bastos (1844-1911) e Luiz Braga Júnior (1850 – 1918). Ambos encenaram apenas uma peça na qual a escravidão estava presente. Trata-se da revista do ano 1883, *O Mandarim*⁸⁷, peça de Arthur Azevedo em um prólogo e três atos. Nesta, a personagem alegórica intitulada Política alude ao contexto escravocrata sem, contudo, aprofundar o questionamento a respeito da extinção do trabalho compulsório ou representar os sofrimentos dos negros.

1.1.2. O Doutor Negro pela empresária Ismênia dos Santos

Em 1881, a empresária Ismênia dos Santos retorna aos palcos fluminenses, sob a direção por Guilherme da Silveira. Dessa vez, o grupo se apresentou nos teatros São

⁸⁴ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1879.

⁸⁵ FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Vol. I. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p.266.

⁸⁶ MENCARELLI, Fernando Antônio. “O cartel dos tablados no Rio de Janeiro do século XIX: a empresa teatral internacional”. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Ângela de Castro (org.). *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2002.

⁸⁷ Essa reflexão surgiu a partir da minha Monografia de Conclusão do Curso de Estudos Literários, em 2014. GERALDES, Renata Romero. *Dramaturgia e música nos palcos brasileiros sob a direção de Luiz Braga Júnior e Sousa Bastos (1882-1886)*. UNICAMP: Campinas, 2014. (Monografia)

Luiz, Santana e, finalmente, no Recreio Dramático. Segundo Sousa Bastos, a companhia apresentou parte do acervo dramático da atriz, um “repertório de primeira ordem”⁸⁸. As peças, encenadas exclusivamente em português, eram extraídas de originais bem-sucedidos na Europa – traduções de obras francesas e italianas – e de dramas lusitanos. A temporada contou com o aclamado drama de Pinheiro Chagas *Moradinha de Val-flor*; *O Assommoir*, extraído do romance de Zola por Buenacha e Gastineau na tradução de Ferreira de Araujo, *Estatua de carne* de Teobaldo Ciconi, *O anjo da meia noite*, drama fantástico de Theodoro Barrière e Édouard Plouvier, *A filha do mar* drama marítimo do lusitano Leão Lacotte, *A família Blodin* de Clairville e Chivot, *As bodas de Boisjoly* comédia de Alfredo Duru, *Divorciamo-nos* de Victorien Sardou, *Nana*, peça de Émile Zola traduzida por Eduardo Garrido e Guilherme da Azevedo, *As duas órfãs* drama de D’Ennery também na versão de Garrido, e *Aos ovos de ouro* de Anicet Bourgeois. Como é possível notar, a empresa se dedicava a um repertório diversificado, que misturava dramas, comédias, e espetáculos repletos de música e bailados. Entretanto, a trupe não se furtou ao debate abolicionista. Continuou apostando no sucesso de *A cabana do pai Thomas* e inseriu um novo título: *O doutor negro* de Dumanoir em parceria de Anicet-Bourgeois. O grupo ainda organizava festas abolicionistas, tais como o espetáculo em benefício da libertação do escravo Bento, transcrito no dia 28 de julho de 1881.⁸⁹

Atacado de propagandismo o Sr. Guilherme da Silveira, do *Doutor Negro*, voltou á *Cabana do Pai Tomás*. Esta cabana tem dado muitos palácios aos empresários: que o Sr. Guilherme possa com ela construir um chalé onde vá acabar com os seus dias d’aqui a cem anos, é o que lhe desejamos. Lutando como o empresário do teatro Sant’Anna está o Sr. Simões no teatro Lucinda. Incansável de variar seu repertorio, o Sr. Simões tem conseguido apresentar em poucos dias grande número de composições para todos os gostos e paladares.⁹⁰

No dia 15 de julho 1881, a companhia de Ismênia havia realizado a estreia de *O doutor negro* na tradução do brasileiro Antônio Cardoso de Menezes (1849 - 1915) feita especialmente em comemoração à festa abolicionista que se realizava no teatro Santana e reunia diversas sociedades emancipadoras fluminenses.⁹¹ O drama, ou melodrama conforme defende Barbara T. Cooper⁹², *Le docteur noir* foi imediatamente

⁸⁸ BASTOS, Souza. *Carteira do Artista: Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand - José Bastos, 1898, p.420.

⁸⁹ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 05 de agosto de 1881.

⁹⁰ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 26 de julho de 1881.

⁹¹ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1881.

⁹² BOURGEOIS, Anicet; DUMANOIR. *Le docteur noir: drame em 7 actes*. Paris: Michel Lévy Frères, 1846.

classificado como sendo um drama abolicionista pela *Revista Ilustrada*, publicação que se designava satírica, política, abolicionista e republicana brasileira. Uma crítica assinada com pseudônimo Alter e estampada na coluna “Crônica Teatral” comentava que, embora a “sua ação não se passe aqui, tem um certo interesse para as plateias brasileiras”.⁹³ Provavelmente, o crítico se referia à utilidade do texto pensando no avanço do movimento abolicionista no país e na aceitação do público fluminense, que gradativamente ia se entusiasmando com a causa libertária e participando das festas abolicionistas realizadas nos teatros de diversas províncias brasileiras. Além do interesse do público pelo assunto, é possível imaginar que a concorrência no Rio de Janeiro instigasse a empresa de Ismênia do Santos a oferecer dramas sérios e comoventes.

É um drama abolicionista. Para produzir mais efeito sobre as plateias, o Dr. Negro, que tem contra si os preconceitos da nobreza, é um infeliz que sofre injustamente até morrer no último ato. Como se pode ver pelo assunto, era uma peça a representar aqui, e a sua recepção por parte do público correspondeu à expectativa da empresa, que a encenou com esmero e a distribuiu com inteligência.⁹⁴

O drama conta a história da paixão de uma nobre, Paulina de la Reynerie, por um escravo liberto, de nome Fabiano. Eles se casam. Para manter a vida luxuosa da esposa, o ex-cativo vai trabalhar como ajudante de um médico e se encanta pela medicina. Decorrido alguns anos, Fabiano consegue se formar em ciências médicas e passa a salvar enfermos desenganados pelos médicos brancos. Dessa forma, o ex-cativo acaba por conquistar a fama, sendo chamado de o Dr. Negro e conquista, definitivamente, o amor de sua esposa Paulina.

A crítica publicada na *Revista Ilustrada* enfatizava uma característica recorrente nas peças classificadas como “dramas abolicionistas”: a personagem negra protagonizava a ação, era virtuosa e só estava na condição de submissão por uma infelicidade do destino. Na expressão do crítico Alter, o negro Fabiano ‘é um prodígio de nobreza, de inteligência, de ilustração, uma *rara avis*’, por isso, não deveria sofrer injustamente no enredo, muito menos, morrer no desfecho do drama. Em compensação, os partidários do regime escravocrata mostravam uma visão bem diferente em relação ao protagonista. Nem sempre aceitavam a caracterização do negro como elemento de verossimilhança. Um exemplo pode ser observado na crítica anônima publicada pelo conservador *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro em 17 de julho de 1881. O autor da

⁹³ *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, 1881. No. 256, p.3.

⁹⁴ *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, 1881. No. 256, p.3. Crítica completa em ANEXO I.

crítica, embora elogiasse o drama de Dumanoir por sua “elevada linguagem” e pelo “esplendido efeito” cênico que alcançava, asseverava que a peça, assim como outros dramas propagandistas, era “exagerada”. Como justificativa, o crítico argumentava que a escravidão no Brasil “nunca foi acompanhada com o cortejo de horrores” proposto pelo dramaturgo francês.

Teatro Sant’Anna – O drama de Dumanoir *O Doutor Negro*, conquanto verse especialmente sobre questão hoje momentosa para o Brasil, foi escrito n’uma ordem de ideias, da qual não podemos tirar nem séria, nem proveitosa lição. A história – e mais do que a história, a índole bondosa do nosso povo – prova-nos, em cada página e a todo momento, que a escravidão no Brasil nunca foi acompanhada do cortejo de horrores que Dumanoir e com ele todos os dramaturgos propagandistas, se lembrou de exibir nos seus dramas. Esta exageração, é, porém, inerente a todas as produções literárias ou dramáticas que tenham por fito um gênero de propaganda qualquer.⁹⁵

Embora o crítico não esclareça o “exagero” cometido por Dumanoir, tudo leva a crer que ele se referia ao sofrimento do protagonista, cujo percurso heroico culmina no desfecho trágico. Ele acredita que, ao matar Fabiano, o dramaturgo francês acabou “fugindo à responsabilidade de a resolver por outra forma”, isto é, sem se posicionar como autor no final da peça.

As duas críticas ao drama *O doutor negro* aqui sintetizadas permitem observar de que maneira a dramaturgia francesa estava sendo recebida pelos intelectuais, tanto liberais, quanto conservadores. Entendida por uns como uma adaptação da questão do trabalho escravo europeu com intuito de sensibilizar o público brasileiro, essa dramaturgia podia ser vista por outros como fruto de exagero, portanto, como criação que não encontrava correspondência nos problemas locais. O posicionamento divergente, opondo, de um lado, o conservador *Jornal do Comércio* e, de outro, periódicos liberais, como a *Gazeta de Notícias* e a *Revista Ilustrada*, ilumina a complexidade do debate em torno da causa libertária, mostrando a dificuldade em se reconstruir historicamente a efemeridade do fenômeno teatral por meio do levantamento exclusivo das críticas. Estas, como é sabido, podiam ser influenciadas por fatores externos, tais como a linha editorial do periódico, que faziam os juízos se inclinarem para um dos lados, enaltecendo o valor de determinadas produções em detrimento de outras.

1.1.3. *Cora, ou A escravatura: Emília Adelaide uma lusitana na América*

⁹⁵ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 17 de jul. 1881. Crítica completa em ANEXO II.

Na década de 1880, outra produção ganhou os palcos brasileiros, foi o drama cinco atos e sete quadros *Cora, ou a escravatura* (1862).⁹⁶ A tradução mais representada foi a versão do lusitano Ernesto Biester (1829-1880), a partir do original francês *Cora, ou L'esclavage* (1861)⁹⁷ original de Jules Barbier (1825-1901), que se inspirou no romance de Stowe. Elogiada pelos censores portugueses, a peça foi considerada pertencente ao gênero “drama social” que indica a guerra entre os “estados do Norte contra o Sul” em 1862.

Revi escrupulosamente o drama em cinco atos e sete quadros intitulado: *Cora ou a Escravatura*; traduzido do francês, e destinado para o teatro de D. Maria II.

Esta peça pertence ao gênero dos *dramas sociais*, assim chamados em França; e tem por argumento a grande questão da escravatura, ou, mais exato, da escravidão, que hoje traz em cruenta guerra os estados do Norte contra os do Sul na América inglesa. Em um desses estados, no da Luisiana, se passam todos os atos, menos o primeiro.

O drama foi escrito com o pensamento de defender a santa causa da liberdade, e da emancipação dos escravos. E a doutrina, os fatos, os lances e o desenlace, tudo concorre para provar, muito verossímil e, logicamente, a tese que o autor pôs em ação.

Já se vê que tal peça é mui digna, pelo assumpto e pelos méritos, de se representar no teatro normal. E pena será que ela não tenha aqui a mesma sorte que fadou em Paris.

A versão está feita com verdadeira inteligência do original, a que recorri, em linguagem corrente, decorosa, e mui apta para a boa dialogação oral. Nestes termos lhe presto a minha plena aprovação.

Lisboa 10 de janeiro de 1862.⁹⁸

O enredo considerado verossímil pelos críticos portugueses foi apropriado pelo movimento abolicionista no Brasil. As publicações de *Cora, ou a escravatura* começaram a circular rapidamente no país, ainda no ano de 1862, porém a representação do drama só subiu à cena duas décadas depois. Na ocasião, o espetáculo foi realizado pela companhia portuguesa da atriz Emília Adelaide (1836-1905), que já havia representado a peça em Lisboa, no Teatro D. Maria II⁹⁹ durante a década de 1870. Na turnê realizada no Brasil, a atriz lusitana aproveitou a euforia abolicionista e incorporou o título ao repertório.

Durante o ano de 1884, o repertório de Emília Adelaide era composto pelas peças dramáticas *Cora, ou a escravatura*, *A princesa George*, *Fernanda*, *A culpa vinga a culpa*, *Dama das Camélias*, *A princesa de Bagdá*, *O tutor*, *A redenção*, *Claudia*, *O amor*,

⁹⁶ BARBIER, Jules. *Cora, ou, A escravatura*: drama em 5 atos e 7 quadros. Traduzido por Ernesto Biester. Lisboa: Livraria de A.M. Pereira, 1862. Disponível em: <<https://catalog.hathitrust.org/Record/011628573>>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ BIESTER, Ernesto. *Cora ou A escravatura*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, 1862.

⁹⁹ *Diário de Pernambuco*. Pernambuco, 27 de junho de 1873.

Maria Antonieta, Maria Joanna, A mulher do Povo, As pupilas do sr. Reitor, A mulher que deita cartas, Dora, Magdalena, A morgadinha de Val-Flor, Tartufo, dentre outras.¹⁰⁰

O grupo esteve em muitas províncias, porém o drama traduzido por Biester foi encenado em poucos lugares. Em São Paulo, por exemplo, a peça apareceu na apresentação do repertório anunciando a chegada do grupo, mas não nos anúncios do Teatro São José.

A peça é ambientada em Paris e caracteriza a oposição entre a França libertária e os Estados Unidos escravista. Insere-se entre os dramas que tratavam da escravidão a partir de um “discurso panfletário”, defendendo o fim imediato da escravidão.

Jorge: E que importa que nos separe o Oceano? Não é, porventura, solidariedade toda a humanidade? Não admito que a indignação ou a piedade, deva medir-se pelo grau de latitude ou longitude! É a esse sentimento quase unânime, e digo-o em honra do mundo velho, que devemos atribuir a imensa popularidade que a *Cabana do Tio Tomás* alcançou na Europa; para mim não foi tal êxito, o êxito de um romance. Mas sim o triunfo de uma ideia. A escravatura é uma questão julgada sim, porém nos desígnios da Providência! ...,mas cabe a toda a gente de coração apressar a execução da sua sentença! Um grito de reprovação deve responder ao último gemido do último escravo, em quanto estiver de pé uma pedra do execrando edifício, o mais humilde esforço do alvião não será inútil. Além de que, o silêncio dos homens de balde se tornaria cúmplice de uma instituição, condenada fatalmente a morrer; por que é a ordem de certas ideias que sós por si, apesar de todas as dificuldades, a despeito de todos os interesses e de todas as paixões, contra os próprios esforços d’aquelles a quem podem aproveitar, apadrinhadas unicamente por alguns apóstolos, é a ordem das ideias, repito que para o seu fim caminham, sem esmorecer, sem parar, sem que nada as desvie, sem que nada as reprima, abrindo caminho através dos obstáculos, como vastos e caudalosos rios a que de balde se opõem diques, brevemente aluídos e derribados pelas águas que se transformam em torrentes, e se arrojam mais impetuosas para um ponto determinado, infalível e fatal! E seria demência em toda a humanidade, se ela tentasse fazer retroceder esse rio ou essa ideia á sua origem; porque ideia ou rio arrebantariam no seu turbilhão toda a humanidade.¹⁰¹

Neste fragmento, Jorge discute de maneira veemente a necessidade do fim da escravidão, que só existe porque é permitida pela indiferença da sociedade, capaz de aceitar as atrocidades feitas com escravo. A passagem também aponta o uso de comparações como recurso de linguagem para que o rapaz seja eloquente. A personagem declara que o movimento abolicionista deve funcionar como um rio: encontrar brechas para ocupar novos espaços e tornar-se turbilhões para ter força e conseguir confrontar os diques. Esses solilóquios, repletos de comparações, tornam-se características formais que compõem os dramas que abordam a escravidão produzidos nas províncias do Norte e do Sul a partir de 1870. O jovem Jorge, representando a França libertária, tenta convencer

¹⁰⁰ *Pacotilha*. Maranhão, 12 de abril de 1884.

¹⁰¹ BIESTER, Ernesto. *Cora ou A escravatura*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, 1862, p.07 e 08.

que a escravidão é um retrocesso logo no início da peça. No Pará, o crítico, habituado ao repertório alegre e movimentado das operetas e mágicas, reclama da falta de efeitos cênicos e dos diálogos monótonos.

Teatro

Como estava anunciado, subiu anteontem a cena o drama – *Cora ou a escravatura* - tradução do francês.

Como em quase todos os dramas extraídos de romances, ressentido na *Cora* a falta de efeitos cênicos e a abundância de diálogos cumpridos, nos quais se desenrola o mais complicado do enredo: assim, tornam-se alguns atos simplesmente monótonos.

Filiada nas cenas da *Cabana do pai Tomás*, romance que fez uma verdadeira revolução na sociedade americana, e que foi, naquela época, um simples cautério aplicado as instituições *yankee*, é um grito de guerra contra a escravatura e, ainda mais, contra o ódio e contra os privilégios que tem os descendentes das raças arianas sobre os filhos de outras raças humanas.

Posto que, felizmente, aquelas cenas cruéis não se reproduzam em nosso país, nem estão na índole do povo brasileiro, verdades existem no drama, que devem sempre ver a luz do dia para que os poderes do Estado se não esqueçam de apressar a complexa exterminação do cancro social, que se chama – escravatura.

Quanto ao desempenho pouco temos que dizer. Com o ator Bahia doente, com o drama mal ensaiado, com uma grande parte dos papéis mal sabidos e mesmo com falta de certo aparato cênico, a peça faria naufrágio se a não salvasse a magna ideia de liberdade. Ao desatar da seção, no fim do drama, quando os escravos – Tom e Cora – são libertados e que o negociante de carne humana é castigado pela providencia encadernada em um bêbado, os sentimentos bons e humanitários da plateia, rebentando unânimes e entusiásticos, desenharam-se em repetidos aplausos. Foi então chamada a cena a *Cora*, figura a mais simpática da peça.

Os papéis mais importantes – *Cora e Tom* – foram desempenhados regularmente pelos artistas D. Adelaide e o Sr. Porto.

O drama sobe hoje á cena pela segunda vez.¹⁰²

O crítico, de modo geral, não gostou da peça. Esse posicionamento pode ser influenciado pela posição política do autor, que nega a crueldade da escravidão no país, como é possível constatar em “aquelas cenas cruéis não se reproduzam em nosso país”. As críticas negativas dos escravocratas não impediam Emília Adelaide de transitar entre Portugal e o Brasil desde 1877. Isso porque, os abolicionistas adotaram a obra como publicidade do movimento. Prova disso é que a companhia foi convidada a representar o drama no Teatro D. Pedro II, na corte, em 28 de julho de 1878. Tratava-se de uma festa promovida Ação Filantrópica e Protetora para a incentivar o fim do trabalho escravo e a substituição pelo trabalho livre. O anúncio informa que o espetáculo seria assistido por Suas Majestades Imperiais, nas figuras dos membros do ministério e do corpo

¹⁰² *Diário de Belém*: folha política, noticiosa e comercial. Pará, 21 de abril de. 1879.

diplomático. No intervalo, Emília Adelaide recitaria a poesia “*A mão cativa*” de Augusto Emilio Zaluar e, em seguida, um escravo seria libertado.¹⁰³

Depois vai-se o drama animado e encomprido de tal forma, que até chega a dar ao espectador um ato de mais, dispensável – e dispensado por alguns, que o vi eu.¹⁰⁴

Não foi possível encontrar anúncios da exibição dessa peça no Rio Grande do Sul, apenas da presença da atriz lusitana¹⁰⁵. Como a peça já havia sido representada pela atriz no Brasil, provavelmente os dramaturgos da província conhecessem o texto.

Esse drama se revela interessante para entender a “rede” de artistas (tradutores, autores, encenadores e atores) mobilizados em prol da extinção do trabalho escravo. Em 26 de julho de 1880, Júlio Xavier, que traduziu o drama *A cabana do pai Tomás*, organizou o espetáculo *Cora, ou a escravatura* no Teatro da Paz, no Pará.¹⁰⁶ Lima Penante, autor do drama abolicionista *A Libertadora* (1881), organizou um espetáculo no Teatro São José para a Sociedade Libertadora Cearense no dia 02 de abril de 1881, no qual foi montada *Cora, ou a escravatura*. O anúncio informava os público que o “assunto é a mais bela propaganda de liberdade”.¹⁰⁷

Portanto, a presença crescente da temática abolicionista nos palcos brasileiros mobilizou e reconfigurou o debate público, dentro dos teatros e na imprensa, sendo capaz de despertar a “compaixão” dos mais liberais, incentivando-os a lutar pela abolição imediata, e a “revolta” dos escravistas, ou daqueles que prezavam a libertação gradual dos cativos. Mais do que acentuar a dicotomia política, a importância dos protagonistas negros nos palcos talvez tenha sido a de aproximar o assunto político do cotidiano com o qual os espectadores brasileiros se deparavam.

1.2. Impulsos para uma dramaturgia local

Conforme visto até aqui, a província do Rio Grande do Sul tinha condições propícias para consolidar uma dramaturgia comprometida com os ideais abolicionistas, pois estava inserida na rota de importantes companhias teatrais e concentrava uma geração de intelectuais engajados com a causa. A inauguração do Teatro São Pedro em Porto Alegre, ocorrida tardiamente no ano de 1858, também incentivou a formação de

¹⁰³ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 27 de junho de 1878.

¹⁰⁴ *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, 08 de junho de 1878.

¹⁰⁵ FERREIRA, Atos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p.167.

¹⁰⁶ *Diário de Belém*. Belém, 04 de março de 1880.

¹⁰⁷ *Gazeta do Norte*. Fortaleza, 02 de abril de 1881.

sociedades dramáticas e literárias na cidade. Essas associações locais incentivaram a dramaturgia, impulsionando a produção de escritores gaúchos. Arthur Rocha participou de muitas associações teatrais, o que perpassa toda sua carreira literária. Ele foi atuante das sociedades dramáticas Luso Brasileira e Ginásio Dramático para as quais redigiu peças exclusivas. Além de serem encenadas, algumas foram publicadas, como o drama *José* que circulou na *Revista do Partenon* em 1879, importante sociedade gaúcha. Após a sua morte, as peças continuaram integrando o repertório da Sociedade Dramática Particular Filhos de Talia, como será visto no terceiro capítulo.

1.2.1. A Sociedade Partenon Literário (1868 - 1873)

A *Sociedade Partenon Literário* foi fundada em 18 de junho de 1868 por um grupo de poetas, prosadores e dramaturgos. Destacam-se como membros colaboradores Arthur Rocha, o dramaturgo e jornalista Apolinário José Gomes Porto Alegre (1844 – 1904), o médico e escritor Antônio Vale Caldre Fião (1824 – 1876), dramaturgo João Damasceno Vieira Fernandes (1853 – 1910), o escritor Hilário Ribeiro (1847 – 1886), o teatrólogo Francisco Lobo da Costa (1853 – 1888), o autor Múcio Teixeira (1857 – 1926), a escritora Revocata Heloísa Melo (1853 – 1944), Amália dos Passos Figueiroa (1845 – 1878). A equipe trabalhou em eventos comunitários com o objetivo de estimular discussões em defesa de ideais renovadores para o país, como o abolicionismo e a instauração da República. A sociedade não conseguiu se instalar em um endereço fixo, por isso, teve como sedes o prédio em frente à Praça da Matriz e um espaço na Rua de Bragança.¹⁰⁸ Dentre as medidas efetivas promovidas pelo *Partenon* encontram-se a instituição de aulas noturnas gratuitas, como curso supletivo, a criação de uma biblioteca própria com acervo de cerca de 6 mil volumes e o incentivo à construção de novas, o resgate de lendas locais e estímulo a comemorações nacionais, a criação do periódico - a *Revista do Partenon Literário* - e de publicações na imprensa para veicular seus ideais, e, finalmente, a organização de festivais de propaganda abolicionista que recolhiam doações a fim de alforriar escravos.¹⁰⁹

A *Sociedade* promovia com frequência saraus, encontros abertos, nos quais a comunidade discutia as teses da pauta progressista envolvendo questões como

¹⁰⁸ FERREIRA, Atos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p.184.

¹⁰⁹ CESAR, Guilhermino. *História da Literatura no Rio Grande do Sul: 1737-1902*. 2a ed. Porto Alegre: Globo, 1971, p.178-179.

emancipação feminina, progresso científico, religião e instrução pública.¹¹⁰ No tocante às atividades cênicas, criou-se um setor específico para tratar do assunto. No dia 19 de julho de 1868, nascia o “Departamento de Teatro”, setor encarregado pelos membros da *Sociedade* de incentivar a produção teatral do Rio Grande do Sul, tanto no apoio à criação de textos dramáticos, quanto na produção de espetáculos. A primeira encenação produzida pelo grupo ocorreu na noite do dia 20 de dezembro de 1868, nas dependências do Teatro São Pedro, em Porto Alegre.¹¹¹

O Partenon Literário estimulou o “teatro de tese”, aquele utilizado para defender uma causa. Ao lado do abolicionismo, o ideal republicano estava presente em peças como *Escrava e mãe* (1880), de José Alves Coelho da Silva; *Lucinda* (1875), de Hilário Ribeiro; e *Estrelas e diamantes* (1874), de João da Cunha Lobo Barreto. Era o clamor pelo fim da monarquia em um momento no qual a corrupção imperava. Os gaúchos se juntaram à causa nacional depois que o sonho de uma República Rio-grandense foi solapado.¹¹²

O repertório produzido pelo *Partenon Literário* defendia que o teatro nacional deveria discutir o abolicionismo e a instauração da República no Brasil. Em 12 de janeiro de 1873, a sociedade *Partenon Literário* divulgou o resultado da eleição de sua nova diretoria. A chapa vencedora era presidida por Luiz Kraemer Walter, tendo o dramaturgo José de Sá Brito como seu adjunto. Sabe-se que José Rodrigues da Rocha, pai de Arthur Rocha, integrou formalmente a chapa vencedora, pois assumiu um cargo na gestão da *Sociedade*. Juntamente com Joaquim Alves Torres, Frederico Lára, Christiano Kraemer, Tomás Morena e João Francisco da Costa, ele (José Rodrigues da Rocha) participou do Departamento responsável pela organização teatral do *Partenon*.¹¹³ Embora não se tenha notícias de qualquer participação efetiva de Arthur Rocha, que à época tinha apenas 14 anos, é bem provável que já acompanhasse o pai nas reuniões. A primeira colaboração de Arthur Rocha como dramaturgo na *Revista do Partenon* foi com o drama *José*. Porém não se trata do primeiro texto do autor na revista, pois ele já havia publicado uma poesia assinada sob o pseudônimo de E. de Mendonça no quinto número da revista, em 1877.¹¹⁴

¹¹⁰ PORTO ALEGRE, Apolinário. *O teatro de Apolinário Porto Alegre*. Organizado por Carlos Alexandre Baumgarten. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2001, p.8.

¹¹¹ FERREIRA, Atos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p.368.

¹¹² CENTENARO, Natasha. *Sobe o pano*: dicionário de autores dramáticos do Rio Grande do Sul contribui para a história da literatura. Porto Alegre: Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, 2015. v.8, n.2, p.624. *apud Zero hora*, 24 de janeiro de 2015.

¹¹³ *O Constitucional*: Folha política e noticiosa. Porto Alegre, 15 de janeiro de 1873.

¹¹⁴ VILLAS-BOAS, Pedro Leite. “Síntese Histórica e índice Geral da Revista do Partenon Literário”. In: HESSEL, Lothar et al. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: Flama, 1976, p.102.

Os resultados do trabalho realizado pelo *Departamento de Teatro* podiam ser acompanhados nos palcos do Teatro São Pedro, onde as montagens se realizavam. Além disso, podiam ser lidos na *Revista Mensal do Partenon*. O projeto inicial era apresentar ao público uma dramaturgia nacional, prestigiando dramaturgos locais. Em 1873, por exemplo, a revista publicou duas obras de Apolinário Porto Alegre sob o pseudônimo de Iriema: *Mulheres* (1873), drama em um prólogo, quatro atos e cinco quadros e *Sensitiva* (1873), drama em três atos. No mesmo ano, Hilário Ribeiro publicou a comédia *Aurélia*, em quatro atos. No ano seguinte, a revista publicou dramas que abordavam diretamente a escravidão: a comédia *Benedito* (1874) e *Os filhos da desgraça* (1874) de Apolinário Porto Alegre. No ano seguinte, foi veiculado o drama *Ladrões da honra* (1875) do mesmo autor e *Grupiara* (1875), drama brasileiro em um prólogo e quatro atos de José Sá de Brito.¹¹⁵ Arthur Rocha faz parte do conjunto de dramaturgos colaboradores da revista. Em 1879, seu drama em um prólogo e três atos *José* foi publicado nos números 2, 3 e 6, sem o último ato.

É agora que ele [Partenon] pôde dar ao teatro e em geral a literatura dessa província um tipo local, um caractere nacional, em que a sua *Revista* há de tomar a melhor parte.¹¹⁶

Apesar de ainda estarem vinculados ao Romantismo, os dramaturgos do *Partenon* introduziram no Rio Grande do Sul o teatro realista.¹¹⁷ Nas suas produções, nota-se a recorrência de temas ligados à família burguesa, como crises financeiras, casamento e hereditariedade, situações que abordam vícios, como relações ilícitas, egoísmo, e aspectos relacionados à religião.

É natural assim a origem das obras referidas, que se revestem, unissonante, de superssentimentalismo, aparecem carregadas fortes de tintas melodramáticas e estão repletas de tiradas feitas sob medida para causar impacto cênico, à maneira do tempo. O entreccho de qualquer desses dramas é encadeado principalmente em torno das tradicionais complicações de família que tanto tocavam os amantes da literatura folhetinesca: são pais que renegaram os filhos e os encontram nas cenas culminantes, amantes que tiveram seu quinhão na abundância e são reduzidas à miséria por agiotas e exploradores de sua boa-fé e – invariavelmente – entes que, antes da descida do pano sobre o ato último, vão ter, se virtuosos, seus dons reconhecidos e, se perversos, seus defeitos punidos.¹¹⁸

¹¹⁵ MARTINS, Ari. “O Teatro”. *Ibidem*, p.43.

¹¹⁶ *Revista Mensal do Partenon Literário*. Porto Alegre: Tipografia do Constitucional, 2º ano, outubro de 1873, p.462.

¹¹⁷ PORTO ALEGRE, Apolinário. *O teatro de Apolinário Porto Alegre*. Organizado por Carlos Alexandre Baumgarten. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2001, p. 10.

¹¹⁸ HESSEL, Lothar et al. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: Flama, 1976, p.43.

Dentre os assuntos focalizados por esses dramaturgos gaúchos, destacam-se as questões sociais. Para conferir à literatura um caráter nacional, alçam ao lugar de protagonistas personagens órfãs, descendentes de escravos, com desfechos, muitas vezes, melodramáticos, como as cenas de reconhecimento do filho espúrio.

Arthur Rocha enquadra-se nessa perspectiva, uma vez que os dramas *O Filho Bastardo* e *José*, impulsionado pelas associações literárias gaúchas, seguiu as convenções mesmo apresentando personagens negras. Nessas peças, ambos são órfãos e querem honrar a memória da mãe escrava e conquistar seu lugar na sociedade. Contudo, Rocha rompe com a convenção teatral ao apresentar os filhos de escravas negros e libertos, que tiveram acesso ao estudo, como o advogado Sérvulo e jornalista José. Os papéis de negro, portanto, não seriam apenas para representar escravos.

O teatro era considerado como um “meio de propaganda” eficiente. Em decorrência disso, a questão racial foi interdita em alguns momentos. Conforme visto no início deste capítulo, o Rio de Janeiro e São Paulo sofriram com a censura teatral do Conservatório Dramático Brasileiro e da polícia, respectivamente. Não há provas da presença de um órgão regulador¹¹⁹ dos teatros no Rio Grande do Sul, o que permite levantar a hipótese de que a dramaturgia produzida na província pudesse criticar tanto a escravidão quanto a Igreja católica. O texto anônimo publicado na seção “Crônica” da *Revista do Partenon Literário* alude a dificuldade de investimento no teatro e elogia a proposta do deputado fluminense Cardoso de Menezes na criação do “Teatro Normal”.¹²⁰ Segundo o autor, a polícia reconhecendo a “forma esplêndida de publicidade”, quer impedir a nascente literatura brasileira. Para o crítico teatral, é a censura que cala os autores de desenvolverem assuntos nacionais e polêmicos.

Enquanto procuram asfixiar a literatura nascente de nossa terra por todos os meios, mormente a dramática, que, ou tem de um lado a polícia com um exército de beaguins para pronunciar o seu *veto*, ou do outro espíritos pequenos no governo que por meros fins políticos não desejam ver as fórmulas

¹¹⁹ A única informação sobre censura encontrada foi uma Portaria de 21 de julho de 1830 sobre “não se consentir representação de peças teatrais que ofendam as autoridades”. MONTEIRO *apud* BITTENCOURT. In: BITTENCOURT, Ezio. *Apontamentos sobre o movimento teatral em rio grande no século XIX*. BIBLOS - Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, v. 8, 1996.

¹²⁰ Alguns críticos de teatro reclamavam da função do Conservatório Dramático, que apenas censurava e não prestava auxílio financeiro para a realização dos espetáculos. Esses intelectuais acreditavam que apenas com a criação de um “Teatro normal” seria possível reverter o descaso em que o teatro brasileiro se encontrava. O projeto inicial surgiu na década de 1860, porém os deputados Cardoso de Menezes e Affonso d’Escragnolle Taunay encaminharam o projeto da construção do edifício para a câmara dos deputados em 1º de maio de 1873. Contudo, a votação não avançou até a década de 1880. O “Teatro Normal” pretendia que o governo subsidiasse a companhia dramática, uma escola de formação de atores, e a criação de um edifício para receber espetáculos teatrais. In: *Mosquito*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1874 e *Gazeta de Notícias*, 26 de janeiro de 1879 e 27 de janeiro de 1884.

mais populares do pensamento expandirem-se e ampliem-se, seja-nos licito lavrar um voto de agradecimento ao deputado geral Dr. Cardozo de Menezes, que apresentou o projeto de criação de um teatro normal.

O teatro, que é uma forma esplêndida de publicidade pelas condições que lhe são particulares, e simultaneamente uma escola de profícuos resultados, entre nós tentou uma vez romper caminho através de mil óbices: porém seu período de glórias foi efêmero e caminhou novamente no sistema usual entre portugueses e brasileiros de macaquearmos a França em nosso palco.

Traduzir obras de arte, onde além do gosto, há as belezas, os torneiros de frases, costumes e usos não só próprios de uma língua, senão de uma nacionalidade, foi sempre em nossa humilde opinião trabalho estéril como impossível de fazê-lo bem. Por isso, relativamente a este gênero de literatura, temos vegetado ainda sob certo ponto de vista com as parasitas.

Trabalhar, por conseguinte a favor d'ele, para levantá-lo e dar-lhe colorido, ao menos com alguns tons nacionais, erguer o teatro numa época em que tudo se esfacela e promete desaparecer nas ondas de um cataclismo geral não é pequeno e insignificante título de gloria.

O *Partenon Literário*, avaliando o importante serviço que vai prestar a literatura dramática a realização do projeto do Sr. Dr. Cardozo de Menezes, nomeou uma comissão para manifestar devidamente o seu voto de agradecimento ao ilustre deputado.¹²¹

Essa discussão na província sobre o poder do Conservatório como impedimento do desenvolvimento teatral também era comum nos periódicos fluminenses. Em 1872, a revista *Vida Fluminense* comenta: “e que bem inútil se torna o Teatro Normal uma vez que se criou o Conservatório dramático”.¹²² A criação do Teatro Normal era uma reação a fim de reverter as crises financeiras que levavam ao fechamento de teatros na corte. Nesse sentido, o deputado Cardoso de Menezes foi aclamado por um escritor gaúcho do *Partenon*, pois ele autorizou o projeto de governo que pretendia construir um edifício para abrigar o “Teatro Normal”, gastando na construção até 600 contos e mais 100 contos anualmente.¹²³ Os jornais da corte circulavam no Rio Grande do Sul e estabeleciam uma comunicação entre o teatro produzido no Rio de Janeiro e a dramaturgia gaúcha pensada pelos integrantes do Partenon.

A *Sociedade do Partenon Literário* queria se firmar como “nacional” ao rejeitar o modelo de dramaturgia francesa. O grupo é criado em um momento em que havia uma “crise financeira” pela falta de investimentos do governo nos edifícios teatrais e pela “crise cultural” ocasionada pelo crescente sucesso do repertório de entretenimento. O departamento de teatro do *Partenon* seria uma reação à “decadência” do teatro nacional que, segundo se pensava, poderia ser superada se “não copiar as influências dramáticas francesas”. A dramaturgia proposta pelo grupo utilizava-se do tema da escravidão para

¹²¹ *Revista Mensal do Partenon Literário*. Porto Alegre: Tipografia do Constitucional, 2º ano, abril de 1873, p.186.

¹²² *Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, 20 de abril de 1872.

¹²³ *O Constitucional*. Porto Alegre, 13 de maio de 1873.

criar uma literatura autêntica e nacional. Contudo, as produções repetiam alguns recursos já utilizados nos dramas franceses *A cabana do pai Tomás* de Dumanoir e *D'Ennery e Cora, ou L'esclavage*, conforme se observará na análise de *O filho bastardo* de Arthur Rocha.

1.2.2. A Sociedade Dramática Luso Brasileira (1874 – 19-?)¹²⁴

No início do século XIX, raros eram os edifícios teatrais no Rio Grande do Sul. A Casa de Ópera manteve-se como o único espaço público em funcionamento, que se destinava às apresentações cênicas, entre 1794 a 1835. Raramente recebia companhias de fora da província. No seu palco predominava o repertório cômico representado, muitas vezes, por amadores. De 1838 a 1857 o Teatro D. Pedro II, localizado na Rua de Bragança, passou a receber o público porto-alegrense; todavia, em uma instalação bem precária. Finalmente, o Teatro São Pedro foi inaugurado em 27 de junho de 1858. Com uma estrutura superior à do Teatro D. Pedro II, modificou a vida cultural da cidade. Sua construção significou um importante marco para a vida da província. Após a inauguração, o funcionamento do Teatro São Pedro gerou um ambiente propício à criação de companhias dramáticas particulares.

Além de participar do *Partenon* como membro dedicado ao teatro, o pai de Arthur Rocha esteve envolvido em outro projeto de relevância para a dramaturgia gaúcha: a *Sociedade Luso Brasileira*. Idealizada por José Rodrigues da Rocha e pelo autor gaúcho João Moreira da Silva (1856 – 1942)¹²⁵ a *Sociedade Luso Brasileira*¹²⁶ foi fundada em 4 de outubro de 1874. Assim como as demais, se mantinha da colaboração de sócios. A diretoria administrativa – composta por presidente, vice-presidente, secretários, tesoureiro e diretor cênico – era eleita em assembleia geral para gestão de dois anos.¹²⁷ Durante quase quarenta anos de existência, a *Luso*, como era chamada, movimentou as atividades cênicas de Porto Alegre realizando espetáculos e incentivando a produção dramática local. Revelou na década de 1870 inúmeros dramaturgos gaúchos, como

¹²⁴ Não foi possível identificar a data em que a *Luso* encerrou suas atividades. A última menção encontrada nos periódicos é de 1910.

¹²⁵ João Moreira da Silva (1856 – 1942) foi escritor e teatrólogo conhecido literariamente pelo pseudônimo de “Álvaro Areimor” e “Raul”. Autor de *A banhos* (1891), *A procura de musas* (1880) comédia escrita em parceria com Arthur Rocha, teatro *Alegrias de viúvo* (1884), *Alinhavos* (1896), teatro *Em maré de rosas* (s.d.), *Coisas a rir, caprichos humorísticos* (1987), teatro *O gênio do mal* (s.d.), teatro *Paula* (1886), *Por causa de uma carteira* (s.d.), o livro de contos *Prosa Alegre* (1908), *Humorismos inocentes* (1925). In: COUTINHO, Afrânio; SOUSA, José Galante de. Enciclopédia de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001.

¹²⁶ BORGES, Pery. “*Deus e a natureza*” e seu ator. Rio de Janeiro: s.n. 1961, p.3.

¹²⁷ Foi possível acompanhar as eleições pelas publicações no jornal *A Federação* de Porto Alegre.

Joaquim Alves Torres, José de Sá Brito, Arthur Rocha, Dionísio Monteiro, Vasco de Azevedo e Ernesto Silva. Em 1903 a *Luso* continuava ativa na promoção do teatro. Elaborou um concurso para incentivar a produção da dramaturgia nacional.¹²⁸

Inicialmente, a sede da *Luso* se localizava no Salão Familiar, na Rua dos Andradas, local onde o mestre de ginástica francês M. E. Henrique Breuil d'Epineu realizava apresentações com a sociedade *Franco Brasileira*. Sua consolidação como importante entidade cultural viria no dia primeiro de dezembro de 1874, quando a sociedade *Luso Brasileira* organizou um espetáculo em comemoração à Restauração de Portugal. No ano seguinte, o grupo conquistou uma nova sede, situada no Salão da Rua da Praia. Ali foram encenadas, a partir da metade de 1875, as peças *Carlos, O artista, O Estandarte, Mateus* de José de Sá Brito e *O Cego* de Joaquim Manuel de Macedo.¹²⁹ Foi com essa peça que Arthur Rocha integrou o corpo cênico da *Luso*. Destacou-se no drama de Macedo, sobretudo, nesse primeiro papel como ator, ao representar o mulato Daniel, fiel amigo de Paulo.¹³⁰

Nos títulos que constituem o repertório escolhido pela *Luso* é possível perceber um esforço para firmar uma dramaturgia nacional que abordasse assuntos contemporâneos. Prevalciam, nesse sentido, obras que representavam o país, a partir de figuras simbólicas, como indígenas e negros. A título de exemplo, pode-se mencionar *O escravo fiel* (1858)¹³¹ do brasileiro Carlos Antônio Cordeiro (1812 – 1866), *A Mãe dos Escravos* (1863), drama em quatro atos, original de Aristides de Souza – obra que se baseava no entrecho da *Cabana do Pai Tomás, Mateus* (1875) de José Sá Brito, *O filho bastardo* (1875), e a ópera *O Guarani*¹³², inspirada no romance de José de Alencar, cujo libreto foi escrito por Antônio Scalvini e musicado por Carlos Gomes.

Segundo Damasceno, o intuito da Sociedade Dramática Particular Luso Brasileira era, sobretudo, apoiar os escritores locais. De fato, acompanhando os periódicos gaúchos, nota-se o predomínio de escritores lusitanos e gaúchos, além da predominância de colaboradores da *Revista do Partenon Literário*. São eles: Arthur Rocha, Francisco Lobo da Costa, Joaquim Alves Torres¹³³ (1853 - 1910), José de Sá Brito

¹²⁸ *A Federação*. Porto Alegre, 22 de setembro de 1903.

¹²⁹ FERREIRA, Atos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p.32.

¹³⁰ BORGES, Pery. “*Deus e a natureza*” e seu ator. Rio de Janeiro: s.n. 1961, p.3.

¹³¹ *A Federação*. Porto Alegre, 09 de maio de 1903.

¹³² *A Federação*. Porto Alegre, 09 de maio de 1903.

¹³³ “Trabalhou ativamente para o teatro, compondo diversas peças, que têm sido representadas com aplausos, pela Luso-Brasileira, da qual foi um dos fundadores, e por outras sociedades dramáticas”. In: *A Federação*. Porto Alegre, 25 de ago. 1910. Além disso, foi colaborador ativo da *Revista Partenon Literário*

(1844 – 1890)¹³⁴, Dionísio Monteiro (1859 - 1879)¹³⁵, Vasco de Azevedo (?)¹³⁶, Ernesto Silva (1855-1909)¹³⁷. K.Zeca em uma longa crítica comemorando a volta da *Luso* destaca a importância da Sociedade Dramática na criação da dramaturgia local. Ele elenca diversos teatrólogos gaúchos que escreveram para o grupo, inclusive ele mesmo, Arthur Rocha.

Foi ali [na *Luso*] que A. Rocha começou os seus ensaios com exibição do *Filho Bastardo* e *Por causa de uma camélia*; Dionísio Monteiro bebeu também ali os estímulos com que escreveu os dramas – *Ouro* e *O Fidalgo*; Vasco de Azevedo não produziu *Florinda* drama em dois atos, senão incitado pelo amor que consagrava á *Luso* e pelo exemplo daqueles que o precederão; Ernesto Silva, Dionísio Carvalho e muitos outros, que não têm ainda aparecido, foi na *Luso Brasileira* que acham inspiração e animo.¹³⁸

O cronista de “A Semana” conclui que a *Luso* foi o “berço literário, para os quais o futuro se abre cheio de esplendidas promessas e brilhantes esperanças”.¹³⁹ A crônica publicada no *Álbum do Domingo* explica as justificativas do Arthur Rocha escolher a *Luso* para sua estreia na dramaturgia.

1.3. *O filho bastardo* (1875): a estreia de Arthur Rocha

Motivado pelo propósito do grupo, Arthur Rocha escreveu o drama em três atos *O filho bastardo* (1875) e o drama *Anjo do Sacrifício* (1876) para desempenho da *Luso*. Antes da estreia nos palcos, em 25 de março de 1876¹⁴⁰, *O filho bastardo* foi lido na nona palestra dos “Ensaio Literários” proferida no dia 31 de outubro do ano anterior e, posteriormente, publicada no 12º volume da edição da revista. O drama compôs o repertório da temporada de 1876 no Salão Particular da *Luso*.¹⁴¹ O corpo cênico da

com a publicação do drama *O Pecado Mortal* (1876) e *Martírios do Amor* (1877). In: VILLAS-BOAS, Pedro Leite. *Notas de bibliografia sul-rio-grandense*: autores. Porto Alegre: A Nação, 1974.

¹³⁴ Também foi colaborador da *Revista do Partenon Literário* com a publicação do drama *A Grupiara* (1875). VILLAS-BOAS, Pedro Leite. *Notas de bibliografia sul-rio-grandense*: autores. Porto Alegre: A Nação, 1974.

¹³⁵ Autor dos dramas *Ouro* (1875) e *Fidalgo*. In: *Álbum do Domingo*. Participou como colaborador da Revista da Sociedade Ensaio Literários. In: FERREIRA, Atos Damasceno. *Fundamentos da cultura rio-grandense*. Porto Alegre: Fac. Filosofia – UFRGS, 1962.

¹³⁶ Escreveu o drama *Florinda* para a *Luso* e publicou o drama *Celina* (1877) na Revista do *Partenon Literário*.

¹³⁷ Ernesto Francisco de Sousa e Silva assinava com pseudônimo de Nestor. Foi farmacêutico, poeta e teatrólogo. Autor do drama *O Padrastrô* (1884), *Lampejos Efêmeros* (1886), poesia. In: VILLAS-BOAS, Pedro Leite. *Notas de bibliografia sul-rio-grandense*: autores. Porto Alegre: A Nação, 1974.

¹³⁸ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 07 de julho de 1878.

¹³⁹ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 07 de julho de 1878.

¹⁴⁰ TORRES, Joaquim Alves. “Arthur Rocha”. In: *Almanaque Popular Brasileiro para o ano de 1905*, s.n.1904.

¹⁴¹ FERREIRA, Atos Damasceno (org) & CARO, Herbert; CESAR, Guilhermino & MORITZ, Paulo Antônio. *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: SESC, 1975, p.32.

companhia, ainda considerada amadora, era composto pelo próprio Arthur Rocha no papel do protagonista Sérvulo, Manuel Vasconcelos, como Eduardo de Aguiar, R. de Farias¹⁴², o Tabelião Almeida, Maria Angélica, como a jovem Celina; Sebastião Horta, como Felinto e João Moreira da Silva, no papel do criado Mathias.¹⁴³ Talvez por já ser reconhecido no meio jornalístico e em razão do conteúdo racial da peça, o sucesso de estreia foi noticiado imediatamente pela *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro.

Em Porto Alegre representou-se um drama, original brasileiro do Sr. Arthur da Rocha, moço de talento; empregado do *Jornal do Comercio* d'aquela cidade. O jovem dramaturgo teve uma ovação completa, em a noite da 1ª representação.¹⁴⁴

A edição impressa do primeiro volume, contendo três peças de Arthur Rocha, sairia naquele mesmo ano, acompanhada de uma dedicatória ao pai. O exemplar incluía os dramas em três atos *O filho bastardo* (1875), *Por causa da camélia* (1876) e *Anjo do Sacrifício* (1876), e a comédia em um ato *Por Causa de uma Camélia* ou *Marido por Meia Hora* (1876).¹⁴⁵ Junto com o volume impresso, Arthur Rocha publicou uma carta de agradecimento ao público pela aceitação de sua primeira obra dramática.

Meus estimáveis colegas,
Um dia, animado não sei por que temerário móvel, escrevi e foi representada, com o vosso eficaz concurso, a minha primeira produção dramática, a que dei o nome de “Filho Bastardo”.
Levastes mais longe a vossa bondade do que em tolerar e aquiescer a minha ousadia, imprimindo a esse trabalho, com a inteligente interpretação que lhe destes no seu desempenho, um mérito que ele de facto não possuía. E como si não bastasse tudo isso para fazer jus á minha eterna gratidão, me fizestes alvo de uma ovação, que eu estava bem longe de merecer, ofertando-me uma caneta com pena de ouro.
Cumpro hoje, pois um sagrado dever, inscrevendo na primeira página deste drama o vosso nome.
Si nada exprime a dedicatória que vos faço pelo nenhum mérito da obra, vale ao menos pelo sentimento que a ditou, que é o mais profundo e imorredouro reconhecimento.

11 de junho de 1876.¹⁴⁶

¹⁴² Segundo Pery Borges, o intérprete do tabelião Almeida foi José Brás Farias. Contudo, a edição consultada com a anotação do elenco indicava R. Farias. In: BORGES, Pery. “*Deus e a natureza*” e seu ator. Rio de Janeiro: s.n. 1961, p.11.

¹⁴³ A edição da peça *O filho Bastardo* de Arthur Rodrigues da Rocha contém o nome do ator João Moreira da Silva na folha de rosto assinada com a letra do dramaturgo. Provavelmente, trata-se de uma edição concedida por Arthur Rocha ao ator, que fez anotações em algumas falas. Esse exemplar foi localizado na biblioteca da PUCRS, na coleção Pessoal Júlio Petersen.

¹⁴⁴ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1876.

¹⁴⁵ ROCHA, Arthur Rodrigues da. *O filho bastardo, Anjo do Sacrifício, Por Causa de uma Camélia* ou *Marido por Meia Hora*. Porto Alegre: s.n., 1876.

¹⁴⁶ Dedicatória de Arthur Rodrigues da Rocha para o drama em três atos *O anjo do sacrificio*.

A Sociedade *Luso Brasileira* passou por “altos” e “baixos” desde o momento de sua formação até a extinção. Em 30 de junho de 1878, a *Luso* retomou suas atividades no teatro São Pedro. Houve um aumento de 76 sócios em 14 de julho.¹⁴⁷ Arthur Rocha, sob o pseudônimo K. Zeca, comenta a polêmica a respeito dos motivos daquela pausa nas atividades teatrais da *Luso*. Tratava-se de algum desentendimento ou briga entre os membros da sociedade, o que, entretanto, não foi possível esclarecer a partir da leitura dos periódicos locais.

O motivo desse lastimoso estado até hoje ignoraríamos, se a ilustrada redação do Mercantil, seguramente bem fundada, não tivesse dito que foi devido à incúria de alguns e a má vontade de outros, que julgando-se indispensáveis, dela se haviam retirado, por verem que não podiam executar seus planos de fingido interesse pelos destinos da mesma.¹⁴⁸

Embora os motivos da briga sejam desconhecidos, em 1878 Arthur Rocha no lugar de cronista da “A semana” oscila entre torcer pelo sucesso da *Luso* e recriminar as ações da companhia. Fato é que preferiu escrever seu drama seguinte, intitulado *José*, para o *Ginásio Dramático* de Porto Alegre, como se verá no próximo capítulo.

1.3.1. Breves encenações fora do Rio Grande do Sul (1876 – 1888)

O drama de estreia de Arthur Rocha não circulou muito pelas províncias brasileiras. Mesmo assim, encontramos três companhias que montaram *O filho bastardo*, porém provavelmente aconteceram mais encenações.

O filho bastardo foi escolhido pela direção dos atores Mesquita e Souza para ser a peça principal da “Grande festa de caridade” cuja finalidade era auxiliar as vítimas das “calamidades que devastam o Norte do Brasil”, a saber, a seca no Nordeste. Os jornais noticiavam que a falta de chuva estava trazendo fome à região, causando instabilidade econômica e mortes.¹⁴⁹ O programa do espetáculo realizado em Curitiba contava com o drama de Arthur Rocha, seguido de uma recitação de poesias pelo ator Mesquita, e com a comédia em um ato no encerramento, *Uma comédia na rua*. A companhia dramática paranaense destinou metade do produto líquido do espetáculo aos assolados.¹⁵⁰ O grupo

¹⁴⁷ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 14 de julho de 1878.

¹⁴⁸ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 14 de julho de 1878.

¹⁴⁹ *Dezenove de dezembro*. Curitiba, 09 de junho de 1877.

¹⁵⁰ *Dezenove de dezembro*. Curitiba, 21 de julho de 1877.

dirigido por Mesquita & Souza denominou os atos como: I – O hábito não faz o monge, II – O filho bastardo, III – O reconhecimento.¹⁵¹

Em 1881, a sociedade dramática Atheneu Campista, da cidade de Campos dos Goitacazes, encenou o drama no teatro São Salvador junto com a comédia *O diabo a quatro*, de Vicente Torres da Silva Reis. Na cidade do Rio de Janeiro, a peça foi representada, em 1885, na comemoração pelo transcurso do primeiro ano de inauguração do Atheneu Dramático Esther de Carvalho.¹⁵²

O Ateneu Dramático Esther de Carvalho solenizou anteontem o seu primeiro aniversário com uma recita, inauguração do estandarte e retrato da atriz Esther de Carvalho e baile.

Depois de executada uma sinfonia, representou-se o drama de Arthur Rocha, *O Filho Bastardo* e a comedia *Ciúmes de um velho*. Em ambas as peças reverteram os distintos amadores do corpo cênico do Atheneu um tocante discurso análogo ao ato.¹⁵³

Assim como no Rio Grande do Sul, os amadores realizaram o espetáculo de Campos dos Goitacazes. Esses dados sobre a circulação da peça poucos anos depois da estreia no Teatro São Pedro, o que indicam que Arthur Rocha já era um dramaturgo conhecido nas províncias de Curitiba e Rio de Janeiro.

1.3.2. Um drama protagonizado por um livre

O teatro romântico nacional convencionou-se a dar aos negros o papel de escravos. Desconsiderou-se o negro como um ser humano, preferindo vê-lo como ente incapaz de viver fora do trabalho compulsório. No estudo pioneiro sobre a representação do negro no teatro brasileiro, Miriam Garcia Mendes¹⁵⁴ tendo selecionado um *corpus* de peças protagonizadas pelas personagens negras a partir de um recorte temporal amplo, que compreende 50 anos de produção teatral, de 1838 a 1888, concluiu que nas obras analisadas o negro não é tomado fora da condição de escravo, nem é retratado como sujeito com desejos próprios.

(...) ou em outras palavras, só como escravo ou ex-escravo é que o negro oferecia interesse dramático. Simplesmente como homem não.

¹⁵¹ A denominação dos atos não aparece na publicação de *O filho bastardo*. O título é anunciado apenas em algumas encenações.

¹⁵² Atheneu em homenagem a atriz portuguesa recém falecida, Esther de Carvalho (1858-1884). Ela começou sua carreira de sucesso no teatro Trindade encenando, em Lisboa, gêneros como óperas-cômicas e mágicas. No Brasil, estreou em 1882, sob a direção de Sousa Bastos. Disputada entre os diretores, Esther integrou também a companhia de Luiz Braga Júnior, em 1883, com quem excursionou pelas províncias. A partir de 1883, a atriz fica doente e se ausenta do palco até a morte, em 1884.

¹⁵³ *Diário Portuguez*. Rio de Janeiro, 23 de março de 1885.

¹⁵⁴ MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1888)*. São Paulo, SP: Ática, 1982.

Em última análise, pois, não era sobre a pessoa humana do negro, com sua carga natural de conflitos e problemas também existenciais, que o autor estava falando, e sim, através dele, como se fosse um símbolo, de algo, transcendente ao ser humano de que ela (a personagem) era a expressão.¹⁵⁵

O drama *O filho bastardo* (1875) vai na direção oposta a essa concepção. O protagonista da trama é Sérvulo. Apesar da ironia do nome, Sérvulo é um ex-escravo, liberto ainda criança, bacharel em direito, cheio de desejos, como o de lutar por um mundo mais justo, amar e ter o reconhecimento paterno para, enfim, obter um sobrenome e não mais “corar” perante a sociedade. Sérvulo, depara-se com dois obstáculos presentes na sociedade oitocentista: a condição de filho ilegítimo e a condição racial, que o leva a ser confundido, frequentemente, com um escravo. Em contraste com o trabalho compulsório, encontra-se o criado Mathias. Provavelmente negro, o empregado doméstico tem uma visão ácida dos privilégios usufruídos pela família burguesa, exibindo por vezes um caráter cômico.

Os três atos ocorrem durante um mês, em chácara afastada da corte, onde o antigo militar Eduardo de Aguiar deseja aproveitar os últimos anos de vida em companhia da apaixonada Celina, sua filha, e de seu sobrinho Felinto, considerado como filho pelo seu tio e possível noivo da garota. Preocupado com a proximidade da morte, Aguiar chama o tabelião Almeida, seu antigo amigo, para realizar um serviço jurídico, relacionado à elaboração do testamento do proprietário ou relativo ao casamento de Celina e Felinto. No mesmo dia da chegada do jurista, a família recebe um hóspede de São Paulo, Sérvulo. Confundido com um escravo, no primeiro momento, o rapaz esconde sua identidade, justificando a presença a partir da investigação de uma herança de seus pais e da venda de terras na região. Durante o desenvolvimento da ação, Sérvulo deixa de ter raiva do pai, que lhe privou do afeto familiar, e passa a querer o reconhecimento dele. Nessa altura, Aguiar ainda não sabe da revelação, já pressente que o rapaz seja seu filho perdido, filho que havia gerado há vinte e dois anos com Carlota, a escrava da fazenda de Santos. O filho bastardo, com medo de assustar seu velho pai, conta sua história para Celina, exigindo que mantenha o segredo. Essa proximidade fraternal, contudo, gera um mal-entendido. Felinto, que neste momento já é noivo da garota, acredita que os irmãos estão apaixonados. O próximo a saber do segredo é Almeida, que intercede para que Felinto não fuja antes do casamento. Por fim, Aguiar, ao encontrar uma medalha com as

¹⁵⁵*Ibidem*, p.197.

iniciais S.O. caída no jardim, reconhece a foto de Carlota e confirma sua intuição: Sérvulo é seu filho.

Arthur Rocha utiliza no drama realista algumas convenções do melodrama, do drama romântico e da comédia. Cabe dizer que em *O filho bastardo*, as relações do trabalho escravo não constituem um dos fios das ações centrais na trama, o que a descaracterizaria como sendo um drama abolicionista. Todavia, o registro da linguagem poética, repleta de metáforas contra os castigos sofridos por negros, e a construção de personagens inseridas no período da escravidão indica que a peça teatral estudada já se inseria em convenções posteriormente consolidadas nos dramas abolicionistas para discutir a fim do regime.

1.3.3. A toponímia do movimento abolicionista

Os dramas de Arthur Rocha não são ambientados na província do Rio Grande do Sul. As personagens transitam ou moram no Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo e Europa. Os dramaturgos gaúchos utilizavam-se desses recursos para dialogar diretamente com o projeto de literatura nacional que circulava na corte, em oposição às traduções francesas.¹⁵⁶ Assim como Arthur Rocha, Aquiles Porto Alegre também escreve peças ambientadas fora do Rio Grande do Sul, mas elas não deixam de ser brasileiros, independente da cidade onde se passa a ação do drama.

O cenário desse drama é constituído por áreas nos arrabaldes do Rio de Janeiro. As personagens estabelecem relações distintas entre o campo e a cidade: para Almeida, a corte é o local de opressão por conta do trabalho; para Sérvulo, é opressiva devido ao preconceito racial que sofre. Essa contraposição configura a fazenda como um lugar ameno, livre das agitações e ostentações da corte, que, de certa forma, oprimem as personagens. Após a mudança da família para o interior, são notórias as transformações no humor de Aguiar. O criado Mathias é quem expressa a mudança quando declara ao tabelião Almeida: “O sr. Aguiar, desde que viemos para o campo, tem feito uma completa e notável mudança”.¹⁵⁷

Almeida, com inveja do amigo, também vê a cidade como negativa, relacionando-a ao trabalho e, conseqüentemente, entendendo-a capaz de privar a imaginação.

¹⁵⁶ PORTO ALEGRE, Apolinário. *O teatro de Apolinário Porto Alegre*. Organizado por Carlos Alexandre Baumgarten. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2001, p.11.

¹⁵⁷ ROCHA, Arthur Rodrigues da. *O filho bastardo*: drama em 3 atos. Porto Alegre: s.n., 1876, p.13.

Almeida: Que já ando aborrecido da corte, e desejava bem deixar de mão os malditos autos, sair d'aquela aluvião de velhos papeis que deterioram a saúde e embrutecem a imaginação. Invejo a tua vida, Aguiar: Aqui neste pequeno paraíso, no gozo pleno da liberdade que soem ter os homens probos e abastados, e sob a doce animação das carícias de teus filhos te prodigalizam.
Aguiar (com dissimulação): Dizes bem, sou completamente feliz.¹⁵⁸

A estadia do tabelião no campo, durante um mês, faz o velho se sentir curado das doenças. Feliz, ele afirma: “A chácara de Aguiar enfeitiçou-me: tenho até me sentido melhor do reumatismo desde que aqui estou”.¹⁵⁹ A crítica mais incisiva à corte, contudo, é emitida por Sérvulo. A corte, a seus olhos, figura um ambiente opressivo, uma vez que a cidade se liga à sua não aceitação social devido à cor. Para o rapaz, o centro do Rio de Janeiro é um lugar de preconceitos raciais.

Almeida: Que já ando aborrecido da corte, e desejava bem deixar de mão os malditos autos, sair d'aquela aluvião de velhos papeis que deteriorarão a saúde e embrutecem a imaginação. Invejo a tua vida, Aguiar. Aqui neste pequeno paraíso, no gosto pleno da liberdade que soem ter os homens probos e abastados, e sob a doce animação das carícias que teus filhos te prodigalizam.
Sérvulo: E, com efeito, se a corte pôde oferecer bem-estar a alguém, não é por certo aos pais de família honrados, que pressão a inocência e candura de suas filhas mais do que a ostentação balofa de rendas, sedas, diamantes, e frases afrancesadas, que são lá atualmente a face do belo sexo. Aquela vida convém aqueles que, como eu, nascerão para viver escondidos no centro da multidão para quem se fecham as portas do grande mundo social. Oculto no meio do povo, eu lanço às vezes olhos para cima e rio-me, se não lamento, as misérias que por lá superabundam.¹⁶⁰

O recurso romântico de criar a oposição entre o campo bom e a cidade, capaz de corromper o indivíduo, será reutilizado no drama abolicionista *A filha da escrava*¹⁶¹, que será analisado no quarto capítulo dessa dissertação.

1.3.4. “Qual a parte que me cabe da herança?”

O filho natural (1858) ou *O filho bastardo* de Alexandre Dumas Filho, assim como o drama em quatro atos *Le Bâtard* (1869) de Alfred Touroude¹⁶² versam sobre a moralidade da constituição familiar. Esses dois dramas franceses questionam o fato dos bastardos não serem bem quistos pela sociedade, exigindo dos pais legítimos a necessidade de reconhecerem seus filhos. Os dramaturgos brasileiros se apropriaram do assunto explorado no teatro francês para abordar a situação dos negros, ex-cativos ou

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.31.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.34.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹⁶¹ FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira: 1838-1888*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.p.85.

¹⁶² TOUROUDE, Alfred. *Le Bâtard*. Paris: Michel Lévy Frères, 1869.

libertos. Eles aproveitaram-se da temática dos filhos ilegítimos, utilizando a descoberta da origem do negro como fio condutor da ação nos dramas que versam, de algum modo, sobre a escravidão. Enquanto os dramas franceses apresentavam os bastardos como fruto da libertinagem entre homens e mulheres depravadas (cortesãs e amantes), as peças nacionais colocavam os filhos ilegítimos como resultado da relação sexual entre senhores e escravas.

Talvez porque a sociedade brasileira, assentada em outras bases que a francesa, forjasse um tipo de patriarcalismo muito rígido em certos sentidos, porém mais liberal em outros, dada a facilidade com que o chefe da família, dentro do regime escravagista, podia ter suas aventuras em sua própria casa, com seus frutos brotando das senzalas e mesmo da casa grande, à vista de todos.¹⁶³

Nesta dramaturgia do final da década de 1870 e início de 1880, os autores nem sempre questionavam a conduta moral do homem branco que abusava da sua escrava. O que hoje nos parece uma prática assuntosa era natural para aquele período, uma vez que o regime escravocrata legitimava a objetificação da escrava negra, que tinha a obrigação de acatar as ordens do seu senhor.

Comum a essa dramaturgia também o patriarcalismo, desviando um problema público, político e econômico - a escravidão - para o ambiente doméstico, onde o filho espúrio nasce da relação sexual do senhor branco com uma escrava. Décio de Almeida Prado estabelece a distinção entre as peças românticas e as da escola “moderna”, atentando para o fato de que o drama realista se transporta, do espírito nacionalista da nação, para o ambiente doméstico. A esse respeito, declara: “Se o núcleo do drama romântico era frequentemente a nação, passa a ser, no realismo, a família, vista como célula mater da sociedade”.¹⁶⁴

Nos dramas históricos e românticos, Elizabeth Azevedo constata que a personagem negra está submetida a uma solidão decorrente da ausência da cultura africana de origem. Nestes casos, não há o suporte da família negra, apenas o núcleo da família branca para a qual os cativos trabalham.¹⁶⁵ Os dramaturgos realistas combateriam a ideia de que os negros fossem solitários. Eles se oporiam à caracterização romântica

¹⁶³ AZEVEDO, Elizabeth R. “Presença ausente/ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX. São Paulo: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH), julho de 2011, p.09.

¹⁶⁴ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p.78.

¹⁶⁵ AZEVEDO, Elisabeth R. *Presença ausente/ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho, 2011, p.7.

que os mostrava como seres sem relações sociais, constituindo sentimentos que iriam da indiferença à mais cruel violência, tornando-os criminosos.¹⁶⁶

O tema de inferioridade racial completa-se assim com a ideia de que o negro não se relacionava socialmente, não tinha família, era um desagregado por natureza, cujos sentimentos oscilavam da indiferença a apatia à mais cruel violência. Preenchia deste modo a figura do criminoso em potencial.¹⁶⁷

A adesão emocional da família burguesa seria uma solução mais simples, um caminho para integrar o negro na sociedade, por meio do “apadrinhamento”, do “afeto”. Quanto a essa perspectiva, um expediente muito explorado pelas peças de propaganda abolicionista é o desarranjo da família burguesa, estimulado pelas relações sobrepostas, nas quais os senhores brancos engravidavam suas escravas domésticas. Na produção dramática gaúcha é possível citar vários dramas que apresentam a desorganização familiar como uma decorrência da escravidão. Ilustram essa noção as peças *Os filhos da desgraça* (1876) de Apolinário Porto Alegre, *Escrava e Mãe* (1880) de José Alves Coelho, *O filho duma escrava* (1882) de Aparício Mariense, *A escrava branca* (1883) de Júlio César Leal, *A filha da escrava* (1883) de Arthur Rocha. Nelas há dois estereótipos relativos ao progenitor branco: de pai benfeitor e de progenitor repleto de vícios. Em relação ao primeiro, encontra-se exemplo em Eduardo Aguiar de *O filho bastardo*, que se mostra um pai velho, preocupado com a morte. Arrependido do abandono ou da venda do filho, o proprietário deseja reconhecer o bastardo, inseri-lo no seio familiar e garantir-lhe o futuro com uma boa herança.

Aguiar: Agora, meu filho, conta-me a história de tua vida.

Sérvulo: É muito extensa; depois lh’a contarei, assim como a meus amigos, sem omitir a mínima circunstância; por enquanto limito-me a fruir a felicidade que me sorri e abraça. Ria-se, embora o mundo do pobre bastardo: fechem-se lhe todas as portas do grande mundo social: ele terá os braços da família, à santidade e a doçura do lar doméstico para esconder o rosto e derramar em silêncio suas lágrimas!

Recurso semelhante encontra-se no drama *A escrava branca* (1883) de Júlio César Leal. Nesta peça, José Gregório engravida Martha, uma de suas escravas. Fruto da relação entre senhor e cativa, nasce uma criança branca, Ignez, que se torna escrava da família. Prestes a completar 80 anos, José Gregório decide festejar o natalício alforriando todos os seus escravos. Sentindo-se velho e prevendo a proximidade da morte, decide revelar aos filhos a paternidade de Ignez, nascida de uma relação extraconjugal, quando

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.80.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

Lúcio fosse visitá-lo com a “escrava-irmã”. O rapaz, porém, não leva a serva ao encontro com o pai, pois a havia vendido por exigência de Carlota. A esposa de Lúcio descobrira que Ignez estava grávida de seu marido. Fica explícita a noção de que o regime escravocrata induziu Lúcio a cometer um incesto. A trama, ao mesmo tempo que revela o caráter positivista da “herança” das relações ilícitas, demonstra a diferença entre o velho Gregório, pai benevolente, que só havia se envolvido com a escrava devido à viuvez e que se redimiu do abandono da filha, e Lúcio, o jovem imoral, deflorador da própria irmã.

Lúcio representa o segundo estereótipo paterno comum aos dramas que versam sobre o regime escravista: o do pai branco, cheio de vícios e excessos, caracterizado como o vilão da trama. Em geral, essas personagens, após se aventurarem com as escravas, fogem para as cidades grandes, onde passam por um declínio moral; começam a perder dinheiro em viagens, jogos, bebidas, cafés, prostituição ou nos teatros. Os filhos, apesar dos pais ausentes e sem uma boa conduta moral, são acolhidos por benfeitores. Em *José* (1878), de Arthur Rocha, o jornalista mulato acolhe a filha de um inconsequente que abandonou a menina e foi viajar para a Europa, a fim de pagar a dívida com a mãe de Ângela. Em *A filha da escrava*, a jovem Ersília é acolhida pelos avós paternos, uma vez que o pai fugiu para a corte em busca de divertimentos.

Expediente recorrente nesses dramas é a inserção da figura de um escrivão ou tabelião. Eles são os responsáveis por lavrar a “Carta de alforria”, a “Escritura de Perfilhação”. Em *A cabana do pai Tomás*, o tabelião aparece na primeira cena do ato VI, denominada “A carta de Alforria”. O tabelião é chamado por Saint-Clair para libertar seus escravos, a pedido da jovem Dolly (Eva), uma “negrófila”. Porém, não ganha muito destaque na peça. Em compensação, em *O filho bastardo*, o Tabelião Almeida cumpre mais do que o papel de escriturário; exerce a função de confidente de Eduardo de Aguiar, pois é caracterizado como seu “velho amigo”. Por meio de um diálogo travado entre ambos, o espectador conhece a existência de um filho bastardo que Eduardo teve com Carlota, a escrava da fazenda de Santos. Em tom de confissão, o velho arrependido condena as atitudes do passado, considerando-se um jovem egoísta e ganancioso. Confessa que quis se casar por conveniência com uma mulher rica, que veio a ser a mãe de Celina. No dia do casamento, a escrava Carlota apareceu com o filho, desesperada, propondo-lhe a fuga. A fim de acalmá-la, Eduardo mentiu. Prometeu-lhe educar e libertar o filho. No dia seguinte, porém, Carlota e o filho foram vendidos para um fazendeiro no Rio Grande do Sul, desimpedindo a felicidade do pai.

Os dramas brasileiros que tratam da escravidão seguem, na maioria das vezes, uma progressão temporal mais lenta, de ação demorada. O intervalo entre o envolvimento amoroso e o reconhecimento da paternidade costuma ser superior a doze anos, de modo a gerar um efeito verossímil. Em *O filho bastardo*, por exemplo, são vinte e dois anos de separação entre pai e filho. O reconhecimento dos filhos bastardos, na cena final foi motivada por um objeto, tal como ditava a convenção dos melodramas. Em *O filho bastardo* (1875), Sérvulo é reconhecido pela medalhinha contendo a foto de sua mãe e as iniciais S.O. (Sérvulo de Oliveira). Outros dramas produzidos no Rio Grande do Sul usam do mesmo expediente de reconhecimento: o rosário de Inês em *A escrava branca* (1883), o cordão com a cruz de Gabriel, ou Armínio, como identificação para Fábio em *Os filhos da desgraça* (1874). O recurso emprestado à convenção do melodrama evidencia a necessidade de os dramaturgos abolicionistas criarem efeitos de suspense e peripécias para emocionar a plateia. Arthur Rocha utilizou-os em outras produções, como o drama *José* (1878), que será analisado no próximo capítulo.

1.3.5. O servo não é o Sérvulo: um doutor pardo na década de 1870

As ideias científicas que serviram de fundamento para explicar a diferença entre negros e brancos em termos biológicos eram justificativas para a escravidão. Segundo a visão da ciência da época, negros e mestiços deveriam ser dominados, uma vez que eram tomados como seres “perigosos” e de “baixo nível mental”. O estigma racial era utilizado como desculpa pelos grandes proprietários para ocupá-los em trabalhos braçais. Os negros – inclusive homens livres – eram transformados em mão de obra barata com a desculpa de que o trabalho iria afastá-los da “vadiagem”.¹⁶⁸ Esse pensamento deu subsídio para a exploração da mão de obra negra, justificada pela “desculpa” da inferioridade da raça, mantendo os negros em postos de trabalho inferior e mal remunerados, fato ainda perceptível nos dias de hoje.

A inferioridade racial justificada pelas ciências começava a ser contestada aos poucos a partir do final da década de 1870 no Brasil. Alinhada aos ideais positivistas, a *Revista do Partenon Literário* publicou no ano de 1879 dois volumes (junho e setembro) de um ensaio de Severo Borba chamado “Caráter físico do homem”, escrito em janeiro de 1878. O texto é dividido em subtópicos: Dispersão do homem sobre a terra, unidade

¹⁶⁸ AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX*. Prefácio de Peter L. Eisenberg. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1987, p.37.

da espécie humana, variedade de cor, variedade na forma e figura, variedade da estatura”.

A respeito da variedade de forma, Severo Borba declara:

A configuração do crânio é a que apresenta mais diversidades na espécie humana, e por isso os filósofos o tomam por base a divisão do homem em cinco raças: 1ª os caucaseus; 2ª os mongóis; 3ª os etíopes ou negros; 4ª os americanos; 5ª os malaios ou austrais

Ainda que estas descrições deem uma ideia clara dos cinco principais gêneros, seria contudo mui improprio tomar estas definições como regras para distinguir os povos. A variedade etíope domina, certamente, entre as nações pretas; mas também se encontram povos na Nigricia com a cabeça semelhante a dos europeus, vendo-se feições delicadas em rostos azevichados.¹⁶⁹

Desde meados do século XIX, experimentos científicos com cérebros humanos vinham sendo feitos para justificar a inferioridade racial dos negros. Em seu artigo, Severo Borba questiona os tratados sobre a diferença da raça humana e recusa as classificações existentes quanto à distinção das etnias. É importante notar que esse discurso cientificista se mistura a visão religiosa, como será discutido no terceiro capítulo. Borba conclui sua tese afirmando que, apesar das diferenças, “a espécie humana” é uma só, nascida do “mesmo criador”.

Acha-se plenamente demonstrado que os filhos de europeus enegrecidos pelos raios de um sol vertical nascem tão brancos, como se seus pais nunca houvessem sabido da Europa; enquanto se observa que os negros, que se trasladam á Europa, conservam por muitas gerações a cor africana. Mas, conquanto seja inexplicável esta circunstância, não pode ela contrastar os muitos argumentos e inferências, que nos levam a concluir que a espécie humana é uma só, e que não obstante a variedade da cor, forma, estatura &c., todos os homens, que habitam a terra, descendem de um só par criado originalmente.¹⁷⁰

É válido supor que Arthur Rocha acompanhasse o debate que o grupo *Partenon* travava em torno das “teses” raciais. Não parece casual que procurasse contestar a pré-disposição sanguínea caracterizando seus protagonistas como figuras letradas e virtuosas. Observa-se tal iniciativa na caracterização do advogado pardo Sérvulo de *O filho bastardo*, do jornalista José, no drama de mesmo nome e da menina prodígio Ersília, em *A filha da escrava*.

Sabe-se que os negros dificilmente eram incluídos no processo de escolarização. Quando conseguiam o acesso à academia, eram negligenciados pelo preconceito racial. Sérvulo, estudante de direito do Largo São Francisco, pode ser

¹⁶⁹ *Revista Contemporânea do Partenon Literário*: consagrada às letras, ciências e artes. Porto Alegre. Set. 1879, n.4, p.279.

¹⁷⁰ *Revista Contemporânea do Partenon Literário*: consagrada às letras, ciências e artes. Porto Alegre, setembro de 1879, no.4, p.284.

comparado com o ilustre intelectual Luiz Gama (1830 – 1882), que recebeu o título póstumo de “profissional da advocacia”, em 2015, concedido pelo Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) 150 anos após sua brilhante atuação como rábula e 133 anos após a morte.¹⁷¹ O recurso de caracterizar escravos ou ex-cativos como instruídos, fazia parte de um ideário abolicionista de reinserção do negro na sociedade pós-abolição. Isso foi acentuado pelo discurso liberal, da década de 1870, que pregava a universalização da instrução pública, de maneira a incluir, sobretudo, negros e mulheres nos ambientes escolares. A crítica liberal, ao comentar as peças, elogiava as que prezavam pela reintegração do negro na sociedade conferindo-lhe uma imagem positiva, a partir da descaracterização das personagens como seres “selvagens” e da transformação em “seres virtuosos”. A *Revista do Rio de Janeiro* publica uma crítica de *A cabana do pai Tomás* reivindicando dos proprietários participação ativa na educação do escravo Tomás e de Beija-flor, a fim de torná-los virtuosos para reinseri-los na sociedade após a abolição.

Há neste drama duas belíssimas lições a aproveitar: dão-nas o velho escravo Tomás (o sr. Araújo) e Beija-Flor (o sr. Lisboa): Educai o escravo, que como todo o homem, é capaz de grandes virtudes, e pode ser talhado para o bem; si quiserdes emancipar o escravo, começai por erguê-lo da supina ignorância em que a deixou escravidão, dai-lhe com ensino e dignidade a que confere-lhe títulos a nova posição em que ides colocar. Si satisfizer a primeira destas condições tereis o escravo como o velho Tomás; si não cuidardes de satisfazer a segunda, o escravo será essa personalidade insignificante e ridícula que no drama em questão é o Beija-Flor, deixando em rápidos lampejos vislumbrar o diamante que embota crista não lapidada.¹⁷²

Como já mencionado, no drama *O doutor negro*, Fábio é um pouco mais respeitado porque se torna médico e cura pessoas desenganadas por médicos brancos. No Brasil, o romance *A escrava Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães, apresentou a escrava branca “criada como uma filha” pela mulher do comendador, motivo pelo qual Isaura sabia ler, escrever, cozer e rezar, características essenciais a uma “boa dama” no século XIX. O mesmo processo acontece no drama em quatro atos *Cora, ou a Filha de Agar* (1884). Inspirado no romance de Guimarães, é protagonizado por uma escrava branca. O espanto sobre a boa formação da escrava aparece pela voz de Andrada, que afirma que a mulata branca “toca piano melhor que a filha do Juiz de Direito cá da comarca”.¹⁷³ Não obstante, os dramas engajados na luta pelo fim do sistema escravocrata também

¹⁷¹ “OAB confere título de advogado a Luiz Gama”, notícia divulgada no site da OAB em 02 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://www.oabsp.org.br/noticias/2015/12/oab-confere-titulo-de-advogado-a-luiz-gama.10536>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

¹⁷² *Revista do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, (s.n) 1876, n.3, p.48.

¹⁷³ SILVA, Ribeiro da. *Cora, a filha de Agar*. Recife: Tipografia Apollo, 1884, p.26.

caracterizavam os filhos de escravas como indivíduos com uma formação melhor do que sua progenitora, pois haviam sido amparados por seus bondosos proprietários. Sérvulo, protagonista de *O filho bastardo* compartilha desses atributos. O rapaz estudou graças à bondade de seu antigo dono, que morava no Rio Grande do Sul. Formado em direito, na Faculdade de São Paulo, provavelmente no Largo São Francisco, chegou à fazenda de Eduardo de Aguiar muito recomendado pelo Barão de Figueiras.

Não há dúvidas de que Sérvulo é o *raisonneur* do drama. Ele é o porta-voz de Arthur Rocha na exposição dos argumentos contra os preconceitos sociais sofridos pelos negros. É possível notar isso na escolha de seu nome: Sérvulo tem origem hebraica e significa “pequeno servo”. Desde sua primeira aparição, no final do primeiro ato, as personagens brancas Felinto e Celina pensaram que se tratasse de um escravo, amigo de Aguiar. O preconceito é denunciado em muitas de suas falas, principalmente, no rifão: “o hábito não faz o monge”. O adágio popular traz embutida a lição didática da peça de que não se deve julgar as pessoas pela aparência.

É fácil supor que o dramaturgo tenha sofrido os mesmos preconceitos que a personagem Sérvulo e que tenha encontrado espaço na imprensa para rebatê-los. Na coluna de “A Semana”, Arthur Rocha relata, usando o pseudônimo K.Zeca, uma visita à sessão magna do *Partenon*. Em crônica do ano de 1878 apresenta mais do que um mero depoimento sobre a reunião a sociedade; realiza uma defesa pessoal contra injúrias dirigidas por um anônimo aos oradores do *Partenon*, sobretudo, aos oradores negros. Para rebater as ofensas, o cronista K.Zeca usa de um artifício retórico. Ponderava que seu “amigo” Arthur Rocha não tinha culpa de ter nascido negro e encerrava a matéria declarando que ele saberia desprezar aquela prática injuriosa e deselegante.

Que os oradores que tiveram a palavra na festa do Partenon só proferirão asneiras, que era desaforo convidarem um homem para ir ouvir sensorias e banalidades e que a principal vergonha para a sociedade consistia em consentir – que os negros subissem na sua tribuna. Isto em referência ao meu amigo Arthur Rocha, que, não tendo culpa de ter nascido desta ou d’aquela cor, terá bastante discernimento para lançar ao desprezo que merece tão baixa injúria¹⁷⁴.

No drama, o mulato Sérvulo deixa claro que “também não tem culpa de ter nascido pardo”. A condição de pardo e filho bastardo define na peça a solidão do negro, que na academia “fugia, porque tinha medo que perguntassem o nome do meu pai”. A Faculdade, ao mesmo tempo que liberta pelo conhecimento, mostra-se um ambiente opressor, configurado como um “microcosmo” das relações sociais, tal como desejavam

¹⁷⁴ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 23 de julho de 1878.

retrata-las os autores realistas. Sérvulo, transitando entre os espaços da sociedade e da academia, assume a feição de um “investigador”, que estudioso do direito e da “sociologia”.

Sérvulo: É que eu estudei o organismo d’aquela *petit monde*, obrigado por bem fortes circunstâncias.

Almeida: Seria indiscrição perguntar quais são elas?

Sérvulo: As distinções, os escrúpulos e os preconceitos sociais.

Almeida: O Dr. É severo de mais para essa sociedade quando trata de si. É verdade que os prejuízos existem de pé, mas também certo que eles não se estendem aqueles que, como o Dr., se elevam pela nobreza de procedimento, e por uma esclarecida e pujante inteligência. Digo isto porque julgo ter compreendido o sentido de suas palavras.¹⁷⁵

A visão crítica do *raisonner* se exprime ainda na análise que Sérvulo faz da tática do governo brasileiro. A política é tratada como uma transação comercial e a solução do problema, segundo explica, só poderia vir com o aprimoramento, o estudo.

Almeida: E o que aprendeu?

Sérvulo: O que aprendi? Que a banca ministerial transformou-se em balcão, e o ministro é o negociante. Regateia a fazenda particular para lucrar com ela, e impõe altos valores á fazenda do Estado para enobrecer-se perante a nação. As mais das vezes, se não é um miserável vendedor de despachos injustos, apaixonados e destituídos de senso, é o ignorantão que, por evoluções políticas, se viu colocado na cadeira que nem saberia limpar, se não passasse de um criado de gabinete. Ah! A nossa política, como a nossa sociedade tem muito que estudar.¹⁷⁶

Nessa primeira obra de Arthur Rocha, a escravidão surge como resultado da cobiça e do individualismo. Assim como em outras produções da década de 1870, a problemática é analisada em função do homem burguês. A peça, filiando-se à tendência do drama realista, configura o sistema como um exagero dos vícios públicos – a partir de políticos corruptos – e dos vícios domésticos – pais inconsequentes que não assumem os filhos ou, ainda mais grave, vendem-nos.

Almeida: Diz bem, Dr. A situação é vergonhosa os políticos com honrosas exceções, não defendem uma causa, um princípio – inspiram-se apenas no sórdido ganho e na cobiça exagerada. A liberdade é um mito, a opressão uma verdade palpável, contra a qual ninguém se atreve protestar.

Sérvulo: Vilões!...Liberdade, dizem todos, liberdade no Brasil, em que (*frisando*) os pais vendem seus filhos, em que ser escravo é uma lei!...Liberdade – mentira!

Aguiar: (*Que estremeceu ouvindo as palavras de Sérvulo*)

Felizmente, segundo se diz, trata-se de fazer passar nas câmaras a lei do elemento servil, que se não vem extirpar de todo esse cancro social – a escravidão, ao menos correrá para abrandar-lhe a voracidade.¹⁷⁷

¹⁷⁵ ROCHA, Arthur Rodrigues da. *O filho bastardo*: drama em 3 atos. Porto Alegre: s.n., 1876, p.33.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.35.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.36.

O filho bastardo revela-se um “drama moderno”, filiado à escola realista por tratar do desarranjo familiar causado pela escravidão. Embora não apresente escravos em regime de trabalho compulsório, mobiliza os legados negativos deixados pela formação da sociedade patriarcal brasileira. Arthur Rocha apresenta o preconceito racial atenuado pelo acolhimento dos negros na família e a ascensão intelectual dos filhos de escravas, único caminho para transformação do trabalho compulsório em profissionais livres.

1.3.6. Ditos do popular criado Mathias

Uma personagem muito interessante desse drama é o criado Mathias. Ele é a personagem mais pobre em cena, remetendo às personagens da convenção dos gêneros cômicos. O trabalhador pobre, mas livre, é quem promove a abertura e tece comentários irônicos sobre as demais personagens ao longo da peça. Em sua primeira fala, reclama das crianças que correm atrás de borboletas, destroem o jardim, declarando que a bagunça acabava “sobrando” para ele. A seguir, apresenta Felinto e Celina. Esta, segundo ele, “com bom coração”, mas estragada pelos mimos do pai; aquele caracterizado como um ingrato, que tem “22 anos e ainda vive na sombra do papá”. O “rapazinho”, completa, é arrogante, um “meio-doutor” que se julga no direito de maltratar o velho servo. Quanto ao hóspede Sérvulo, Mathias opina: “Pelo que tenho visto, o homem não é lá muito pouca coisa, mas estou muito propenso a crer que é uma segunda edição do que por cá temos”. Ou seja, Mathias pensa que Sérvulo também era mimado como as crianças da casa.

Mathias é a personagem que profere o maior número de solilóquios na peça. Trata-se de uma convenção dramática da comédia apropriada nas peças sérias, como nos dramas realistas. O criado Mathias dialoga com a plateia em forma de solilóquio, característica também utilizada por José de Alencar no papel do escravo Pedro, na comédia *O demônio familiar* (1857). Após a chegada do hóspede, Mathias sozinho na sala declara:

Mathias: Ninguém! Que milagre! É tão raro estar esta sala deserta, que isto hoje me causa sincera admiração. Depois que chegou o tal Dr. Sérvulo, ninguém pode vir aqui! Ora são visitas, outrora é ele que, recostado no sofá dorme ou pensa, porque também não pude ainda verificar qual das duas coisas ele faz. (*Olhando para todos os lados*). O tal Dr. Parece-me um grande *pomadista!* Todo cheio de si, todo enfatuado, que parece trazer o rei na barriga. É isto! Não sei o que ele quer ser. Seco, severo e até um pouco malcriado. (*Sérvulo aparece*). O que é mais galante é que, segundo me parece, ele anda fazendo a corte a menina Celina, como se meu amo consentisse que a sua filha rica e prendada se case com um sujeito que nasceu em dia *tempestuoso*, e cuja

a origem ninguém conhece. Sabe Deus se sua mãe não foi escrava cá da casa; é coisa de que eu não duvido...Enfim...Sua alma sua palma...lavo as mãos.¹⁷⁸

Sérvulo ouve o final da fala preconceituosa de Mathias e diz ao criado que não se importa com o que ele falou; porém, ameaça-o caso toque novamente no nome de sua mãe. Assustado, Mathias desculpa-se dizendo que não faria semelhante coisa na presença do rapaz. Sérvulo dá dinheiro ao criado, sem que ele realize qualquer serviço, ao que o serviçal retruca: “De onde não espera dali sai!. O criado imagina que, por ter nascido em dia “tempestuoso”, o pardo não teria nem bondade, nem dinheiro. Sérvulo, pelo contrário, confirma seu caráter virtuoso e sua empatia, ao afirmar: “Infeliz! Diz mal de todos por hábito”¹⁷⁹. Mathias, como se nota, reproduz em suas falas os preconceitos da sociedade de sua época.

O leitor sabe que o criado é velho, mas não consegue determinar se ele é negro. Seu preconceito contra Sérvulo não basta para caracteriza-lo como homem branco. Essa indefinição é interessante, pois ajuda a analisar a condição do trabalho doméstico. Mathias é um trabalhador livre (um criado), contratado por um proprietário que não se caracteriza como abolicionista. Neste sentido, seria esperado que Mathias fosse um escravo ou retratado como negro. Arthur Rocha, porém, não o define como cativo, talvez porque sua função não seja a de *raisonneur*, o que conflitaria com Sérvulo, negro e advogado, responsável por emitir o ponto de vista do autor.

Arthur Rocha manipula a linguagem de Mathias e Sérvulo, aproximando-os, em alguns momentos, pelo uso de expressões coloquiais. Os diálogos em linguagem próximo a oralidade tornam a ação mais rápida e menos cansativa, como visto em *Cora ou A escravatura*. O criado, em especial, utiliza-se dos chamados ditos populares ou rifões, muito recorrentes na coluna “A semana” de Arthur Rocha. A frase mais repetida pelo empregado reproduz um provérbio conhecido “sou igual São Thomé: Ver para crer”. Há várias expressões bíblicas entremeadas aos diálogos, como “lavo as mãos”, “parece trazer o rei na barriga”, “sua alma, sua palma” “é um pomadista”. O uso dessas fórmulas populares, adágios, provérbios, parece atender à necessidade de representar, de forma realista, as classes menos abastadas por meio de um linguajar coloquial. Sérvulo consegue transitar no ambiente letrado e conversar em situações menos formais, interagindo bem com o criado.

¹⁷⁸ ROCHA, Arthur Rodrigues da. *O filho bastardo*: drama em 3 atos. Porto Alegre: s.n., 1876, p.41.

¹⁷⁹*Ibidem*, p.43.

1.3.7. “Não mais martirizarei as borboletas”

A maior parte da dramaturgia brasileira que aborda a situação do negro no período pré-abolição não retrata os castigos físicos e a crueldade do sistema. Arthur Rocha alude à questão da violência de maneira indireta, por meio de uma imagem figurada que mostra a caça das borboletas realizada por Felinto e Celina. O menino promete à amada que irá pegar várias borboletas para que ela possa fazer um quadro. Todavia, o garoto, além de soltar todos os insetos, tenta convencer a prima a nunca mais torturá-los para satisfazer um “capricho infantil”. Por analogia, os espectadores deveriam entender a mensagem, e se comprometerem a cessar os castigos impostos a cativos inocentes por egoísmo.

Felinto: Falaremos francamente: Não lhe parece uma crueldade isto que nós praticamos com os inocentes bichinhos quando eles voltejam em derredor da flor, cujo mel os fascina, quando distendem as suas asinhas de mil cores que resplandecem ao brilho do sol, prendê-los n’uma rede e depois espeta-los na ponta de um alfinete, martirizando assim essas inocentes criaturinhas para satisfazer apenas um capricho infantil?

Celina: Mas se é tão bonito tê-las n’um quadro, colocadas simetricamente!...¹⁸⁰

Celina se compromete com o fim do sistema escravocrata prometendo nunca mais machucar as borboletas, “mesmo porque me parece que elas estão escasseando”.¹⁸¹ O recurso à metáfora pode ser entendido como uma estratégia do autor em dar lugar à sutileza, à figuração poética, a fim de agradar a crítica conservadora, segundo a qual os dramas sobre escravidão não deveriam ser tão agressivos e inverossímeis.

O primeiro drama de Arthur Rocha aponta a preocupação do escritor em assinalar o preconceito social que atingia os negros. *O filho bastardo* mostra uma consciência do Arthur Rocha que desperta, junto com outros dramaturgos gaúchos, para a necessidade de representar o preconceito racial no palco, contudo, sem que a personagem principal seja escrava, mas sim, um liberto que ascendeu socialmente devido ao estudo e ao reconhecimento paterno no lar doméstico.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.09.

¹⁸¹ *Ibidem*.

Capítulo II

Os espetáculos na imprensa gaúcha: publicismo diário

“Glórias! Para que diabo preciso disso? Se escrevo estas coisas, é só simplesmente para matar o tempo e dar pasto a este vício que não posso arrancar do corpo.”¹⁸²

“Aquele diabo se não fosse abolicionista seria um grande tipógrafo.”¹⁸³

Abolicionistas e literatos encontraram na imprensa gaúcha uma ferramenta efetiva para a divulgação dos ideais antiescravistas e da produção literária local no século XIX. Arthur Rocha utilizou-se dessas instâncias para impulsionar a produção literária, sobretudo, a dramática, e para fazer a defesa da extinção do trabalho compulsório, em particular, no Rio Grande. Pode-se notar nos textos que redigiu uma mescla entre seu lado de jornalista – do profissional que se posiciona, muitas vezes, como crítico das artes -, de literato – do escritor que ocupa a imprensa a fim de alcançar reconhecimento e divulgar a obra - e de redator político, engajado na libertação dos escravos. Além disso, o trabalho na imprensa permitiu que Arthur Rocha entrasse em contato com periódicos da Europa e de outras províncias brasileiras. Embora viajasse pouco, pode entrar em contato com as ideias abolicionistas defendida por liberais e republicanos.

A contribuição de Arthur Rocha na imprensa gaúcha abrangeu gêneros textuais distintos, desde simples notícias, a artigos de opinião, críticas literárias, poemas, crônicas, contos e peças teatro. O vínculo entre o teatro e imprensa se explicita em José, peça em um prólogo e três atos, de 1878. O drama protagonizado por um negro filho de uma escrava, focaliza José, um jornalista que se utiliza da influência no periódico para desmascarar o vilão. Em *A filha da escrava*, a afinidade entre os palcos e a imprensa também se revela. Esse drama abolicionista de maior sucesso de Arthur Rocha foi dedicado à imprensa do Rio Grande do Sul em 1883.

Cumprido observar, contudo, que a participação de Arthur Rocha nas folhas precede a carreira de dramaturgo. Ele colaborou em diversos periódicos importantes das cidades de Porto Alegre e Rio Grande a partir da década de 1870. Suas criações literárias

¹⁸² TORRES, Joaquim Alves. “Arthur Rocha”. In: *Almanaque popular brasileiro para o ano de 1905*. S.n., 1904.

¹⁸³ NUNES, Joaquim. *Corja opulenta*. Rio Janeiro: Tipografia Polytechnica de Moraes & Filhos, 1887, p.32.

circularam no *Álbum Semanal* (1872)¹⁸⁴, *O Mosquito* (Porto Alegre - 1874), *Ensaio Literários* (Porto Alegre - 1875), *Revista do Partenon Literário* (Porto Alegre - 1877 e 1879), *O Colibri* (Porto Alegre - 1877), *Revista Literária* (Porto Alegre - 1881), no *Jornal do Comércio* (Porto Alegre - ?) e no periódico satírico *A lente* (Porto Alegre - ?).¹⁸⁵ Escreveu com assiduidade para o *Álbum de Domingo* (Porto Alegre - 1878 e 1879), conforme já dito, sob o pseudônimo de K. Zeca, que assinava a coluna “A semana”. E chegou a ser proprietário de um jornal, adquirindo a tipografia do *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, para fundar o *Correio da Tarde*, em 08 de novembro de 1877. Essa folha noticiosa, entretanto, teve curta duração.¹⁸⁶

No ano de 1881, Arthur Rocha mudou-se para a cidade do Rio Grande e logo começou a colaborar nas folhas locais. Foram encontrados inúmeros textos de sua autoria em *O Artista* (Rio Grande – 1881 a 1888), na folha vespertina política, noticiosa e literária. Ali ele aparece como redator político, econômico e também como literato – publicando poesias, comentários, críticas literárias e teatrais. Além disso, no ano de 1888 redigiu a coluna “Aos sábados” na qual assinava usando o pseudônimo E. Mendonça, como será visto mais detidamente no capítulo IV. Colaborou ainda no periódico rio-grandino *Eco Lusitano* (Rio Grande - 1883), órgão de defesa dos interesses portugueses na cidade do Rio Grande.

É de supor que a imprensa tenha adquirido grande relevância na formação literária e política de Arthur Rocha. Parte de sua formação política se deu nas redações dos jornais, que funcionavam como principal meio de propagação da ideologia liberal. A divulgação da produção literária moderna também ocorria no meio jornalístico, que promovia as ideias novas. A imprensa conferiu-lhe o reconhecimento e a credibilidade necessários para lutar a favor da abolição. Este capítulo pretende analisar a participação de Rocha na imprensa e analisar o drama em um prólogo e três atos *José*, protagonizado por um jornalista negro.

¹⁸⁴ Em parêntese consta o ano que foi possível encontrar efetivamente textos de autoria de Arthur Rocha ou dos pseudônimos K. Zeca e E. de Mendonça nos respectivos periódicos.

¹⁸⁵ TORRES, Joaquim Alves. “Arthur Rocha”. In: *Almanaque popular brasileiro para o ano de 1905*. S.n., 1904. Não foi possível localizar a colaboração no *Jornal do Comércio* nem em *A Lente*. Edições não encontradas na pesquisa de campo em Porto Alegre.

¹⁸⁶ TORRES, Joaquim Alves. “Arthur Rocha”. In: *Almanaque popular brasileiro para o ano de 1905*. S.n., 1904. p.175.

2.1. Os tipógrafos abolicionistas: política, literatura e imprensa gaúcha

Não temos a intenção de recobrir a atividade da imprensa no Rio Grande do Sul, mas situar os principais veículos de informações que Arthur Rocha participou ou dialogou diretamente.

Estudos específicos sobre o movimento abolicionista gaúcho¹⁸⁷ destacam a atuação da imprensa enquanto órgão de publicidade das ideias liberais na segunda metade do século XIX. Segundo Francisco Rüdiger, o jornalismo gaúcho se dividiu, neste período, em duas vertentes: o jornalismo político partidário e o jornalismo literário independente.¹⁸⁸ Em ambas categorias, o tema da escravidão aparece, permitindo visualizar posicionamentos distintos sobre o processo de emancipação do trabalho compulsório.

Verônica Aparecida Monti em *O abolicionismo* destaca o engajamento dos periódicos de Porto Alegre no movimento, em especial, *Jornal do Comércio* (1865 - 1911), ligado ao Centro Abolicionista, *A Reforma* (1869 - 1912) vinculado ao Partido Liberal, e *A Federação* (1884 - 1937), órgão do Partido Republicano.¹⁸⁹ Todos mantinham relações estreitas com centros abolicionistas e com manifestações políticas capazes de interferir nas decisões sobre o avanço do movimento.¹⁹⁰ Margaret Marchiori Bakos dedica um capítulo para discutir o processo da campanha pela abolição na imprensa em seu livro *RS: escravismo & abolição*.¹⁹¹ A historiadora aprofunda o exame acerca da posição de cada periódico vinculado aos grupos (liberais, republicanos, conservadores) no que se refere à eliminação do elemento servil. Além dos já mencionados *Jornal do Comércio*, *A Reforma* e *A Federação*, Bakos apresenta o engajamento da folha da tarde *O Mercantil* (1874 - 1897), “primeiro a fundar uma caixa libertadora para recolher fundos e comprar a alforria dos escravos, tendo também a primazia na venda de números avulsos a preços baixos nas ruas”¹⁹² e *O Século* (1880 – 1893), semanário humorístico e ilustrado de Porto Alegre. Ainda na defesa da abolição, Bakos cita o *A Gazeta de Porto Alegre*, que em janeiro 1884 publicou uma série de artigos afirmando ser “a abolição uma ideia vencedora no país com chances de ser bem sucedida na Província Rio-grandense.”¹⁹³

¹⁸⁷ Outros estudos que podem ser citados ZUBARAN,

¹⁸⁸ RÜDIGER, Francisco. *Tendências do jornalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 2003

¹⁸⁹ MONTI, Verônica Aparecida Martini. *O abolicionismo: sua hora decisiva no Rio Grande do Sul – 1884*. Porto Alegre: Martins livreiro editor, 1985, p.84 e 85.

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ BAKOS, Margareth Marchiori. *RS: escravismo & abolição*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

¹⁹² *Ibidem*, p.105.

¹⁹³ *Ibidem*, p.113.

Porém, a postura da *Gazeta de Porto Alegre*, nem sempre foi assim. Em janeiro de 1879, por exemplo, o periódico declarou: “*Gazeta de Porto Alegre* é alheia às lutas políticas e por seu programa privada de manter polêmicas, não trata neste causa de causa própria”.¹⁹⁴

Margaret Marchiori Bakos também apresenta o contraponto do movimento abolicionista nas páginas do *Conservador* (1879 - 1889). O periódico queria evitar que o país sofresse com “os males que afligiram os Estados Unidos no decorrer do processo abolicionista, tais como a luta fratricida, a desorganização econômica e as ruínas particulares”.¹⁹⁵ Por conta dessa posição, que previa o ressarcimento dos proprietários, o periódico *A Reforma* acusa *O Conservador*, em 17 de agosto de 1884, de ser escravocrata.¹⁹⁶ Dois dias depois, a folha conservadora defende-se das críticas e afirma que “o movimento abolicionista rio-grandense é tão político e inconsequente que, por esse modo, não só libertará a Província do Rio Grande do Sul da escravidão como até todo o Brasil”.¹⁹⁷

A defesa de uma abolição lenta e gradual aparecia em termos semelhantes no periódico da colônia alemã *Koseritz Deutsche Zeitung* (1881 - 1905), de propriedade de Karl von Koseritz. A folha estava entre as quatro maiores do Rio Grande do Sul. Defendia os interesses dos alemães e as ideias liberais. Todavia, “Para Carl von Koseritz, em 1880, a abolição imediata da escravidão era considerada ‘má’ e ‘importuna’ tanto para a economia quanto para a ‘ordem pública’”.¹⁹⁸ Essa postura cautelosa do jornal se refletia do ponto de vista prático na pequena quantidade de cartas de alforria concedidas pelos teutos aos cativos; verificam-se apenas 40 cartas de liberdade concedidas no ano de 1880, segundo Mauch e Vasconcellos.

Os periódicos literários gaúchos tampouco se ausentaram das discussões antiescravistas. Verônica Aparecida Monti destaca a importância da *Revista do Partenon Literário*¹⁹⁹ como combatente, veículo adversário do trabalho escravo, após maio de 1883, quando da criação da seção abolicionista. Essa coluna do jornal era responsável por discutir o regime e conceder cartas de alforria para os escravos da província. A proposta foi feita pelos jornalistas e dramaturgos Joaquim Sales Torres Homem e Júlio César Leal.

¹⁹⁴ *Gazeta de Porto Alegre*. Porto Alegre, 23 de janeiro de 1879.

¹⁹⁵ BAKOS, Margareth Marchiori. *RS: escravismo & abolição*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p.107.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.114.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.115.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.72.

¹⁹⁹ MONTI, Verônica Aparecida Martini. *O abolicionismo: sua hora decisiva no Rio Grande do Sul – 1884*. Porto Alegre: Martins livreiro editor, 1985, p.85.

De sua parte, a *Revista Literária* discutia as “ideias modernas” na literatura. Embora publicasse mais textos literários, a revista também publicou matérias opinativas a respeito da abolição.²⁰⁰ Na primeira edição, em 06 de fevereiro de 1881, estampou, em três páginas, um texto de Geraldo de Faria Correia (1837 – 1889) sobre os males da escravidão (ANEXO II). Nesse artigo, Correia levanta argumentos que encontraram ressonância na dramaturgia de Arthur Rocha, tais como a incapacidade dos negros para amar, a escravidão como uma atitude individual e egoísta e a libertação do cativo como decorrência da generosidade individual dos proprietários gaúchos.

E, pois, compete a nós que temos a responsabilidade do presente, trabalhar esforçadamente para que o mais breve possível fique extinto esse mal, que todos conhecemos e urge remediar; convém que a propaganda permitida pela lei, ocupe a todos os espíritos generosos, que são a parte ativa e benéfica da humanidade, e caia essa propaganda como gota diária na pedra, rompendo o gelo compacto do egoísmo, moeda corrente de todas as sociedades, como o sentimento mais em voga no mundo.²⁰¹

Esse artigo é apenas um exemplo da participação ativa dos literatos com o movimento abolicionista na imprensa gaúcha, como forma de conquistar os leitores para a causa. Arthur Rocha figura entre esses escritores e transitou sua carreira jornalística entre folhas literárias e opinativas. O breve panorama da imprensa rio-grandense permite traçar relações entre a obra de Arthur Rocha e as ideias abolicionistas defendidas pelos periódicos noticiosos. Há indícios que ele tenha escrito para o *Jornal do Comércio*, embora o artigo não tenha sido localizado. Seu nome é mencionado inúmeras vezes também no periódico liberal porto-alegrense *A Federação*, em que se divulgavam as montagens de suas peças e a publicação de seu livro.

Arthur Rocha envolveu-se nos dois tipos de imprensa, na literária e na político-partidária. Suas primeiras colaborações jornalísticas circularam no início da década de 1870 em periódicos de Porto Alegre, cidade onde morou até 1881, quando se mudou para o Rio Grande, devido à transferência do cargo público que ocupava nos correios. Viveu no Rio Grande até a morte, em 1888. Para melhor avaliar sua produção nos periódicos gaúchos, optou-se por dividi-la em duas partes: a imprensa literária em Porto Alegre, na década de 1870, e a imprensa noticiosa rio-grandina, dando ênfase ao periódico *Artista*, a partir do ano de 1881.

²⁰⁰ STRELOW, Aline do Amaral Garcia; ALIBIO, Nádia Campos. “A abolição da escravatura e a emancipação das mulheres na páginas da Revista Literária”. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/viewFile/17198/pdf>. Acesso em 20 de fev. de 2018, p.108.

²⁰¹ *Revista Literária*. Porto Alegre, 06 de fevereiro de 1881.

2.1.1. A imprensa literária em Porto Alegre (1870 - 1880)

As publicações periódicas de cunho literário e humorístico se intensificaram na província de São Pedro do Sul a partir da década de 1870. No que se refere às folhas ilustradas,²⁰² destaca-se a postura crítica em relação à sociedade e a defesa de causas políticas, como a proclamação da República e o abolicionismo. Neste mesmo período, surge a imprensa literária gaúcha, estendendo-se para o começo do século XX.²⁰³ Esta imprensa local representou um meio de circulação efetivo das produções de jovens escritores gaúchos. Segundo Atos Damasceno Ferreira, as publicações serviram como um “veículo de difusão cultural acessível por excelência a toda classe de leitores”, com a finalidade primeira de incentivar a população ao “gosto pelas letras”. Poucas edições desses jornais literários, porém, sobreviveram à ação do tempo. Sua efemeridade dificulta o acesso e impede uma análise completa da colaboração literária de Arthur Rocha na imprensa gaúcha.²⁰⁴ Em razão disso, faz necessário realizar aqui um agrupamento de temas e questões que aparecem em contos e crônicas publicados na imprensa, os quais julgamos capazes de auxiliar uma melhor compreensão de sua dramaturgia.

O primeiro conto de Arthur Rocha foi encontrado no periódico hebdomadário *O Mosquito*. Esse jornal inaugurado no dia 01 de fevereiro de 1874, na tipografia da *Imprensa literária*, sediada na Rua Bragança, número 55. Publicado aos domingos, o jornal circulou em trinta e nove edições até 18 de outubro do mesmo ano.²⁰⁵ Nas primeiras edições, *O Mosquito* não tinha direção declarada. Porém, desde sua fundação a folha contou com a participação de importantes redatores como Damasceno Vieira, Silvino Vidal e Múcio Teixeira, então, com apenas 17 anos.²⁰⁶

O período de transição de propriedade deu-se em 02 de agosto, quando a publicação deixou de ser autônoma e passou a ser órgão da sociedade *Ginásio literário*, fruto da fusão das sociedades literárias *Culto às letras* e *Amor à literatura*. Como já dito no capítulo I, Arthur Rocha participava ativamente das duas associações, por isso, passou a integrar o grupo de literatos colaboradores do jornal. A partir de então, a folha ganhou

²⁰² Pode-se citar *O Diógenes* (Porto Alegre – 1ª fase 1864 – 1865 e 2ª fase – 1874), *A sentinela do Sul* (Porto Alegre, 1867 – 1869), *O amolador* (Rio Grande, 1874 - 1875), *O Chiavari* (1877 – 1878), *Diabrete* (Rio Grande, 1875 – 1881), *O século* (Porto Alegre, 1880 – 1893). Algumas dessas publicações também possuíam produções literárias.

²⁰³ <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0431-1.pdf>

²⁰⁴ Essa pesquisa foi realizada no MUSECOM, Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, em Porto Alegre e nos periódicos digitalizados pela Biblioteca Nacional.

²⁰⁵ FERREIRA, Atos Damasceno. *Imprensa literária de Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: UFRGS: 1975, p.75

²⁰⁶ *Ibidem*, p 72 e 73.

novos colaboradores, que se tornariam dramaturgos no futuro, como Joaquim Alves Torres e Aquiles Porto Alegre. De acordo com o que se lê no texto de apresentação daquela nova fase, o grupo era constituído por uma “mocidade trabalhadora, pobre de títulos mas rica em esperança”.²⁰⁷ A agremiação propunha-se a dar continuidade aos projetos literários iniciados pelo *Partenon Literário* em 1869, em defesa de todo “esforço e patriotismo, durante seis anos de existência”.²⁰⁸

Sob a presidência de Pedro Horta, o *Ginásio literário*, realizou sua primeira sessão no dia 05 de agosto de 1874. Dentre os 18 sócios presentes, figuram os nomes de Antônio A. Ribas, Joao C. Barcelos, João da Cunha, L. Barreto, Gustavo Viana Filho, Lucio Porto Alegre e Dionísio Monteiro. As falas foram proferidas por Sr. Torres, Ulisses Cabral, Aquiles Porto Alegre, o ator Sebastião Horta e Arthur Rocha.

Além de discutir as teses propostas pelo grupo, Arthur Rocha publicou no número 28 da revista o conto “Raimundo”²⁰⁹ assinando-o com o pseudônimo E. de Mendonça. Nele, Rocha apresenta personagens que serão recorrentes nas suas futuras produções: a mãe mártir e o filho órfão. O narrador observador em terceira pessoa utiliza-se das digressões para compor o enredo. O destino do desafortunado Raimundo é traçado logo no início do conto: “nasceste com o sofrimento e a dor, morreste com a miséria e o exílio”.

Para reconstituir a trajetória do protagonista, o narrador reconstitui a história da mãe de Raimundo. Augusta morreu no mesmo dia em que o filho nasceu. Seu velório ocorreu no dia 19 de julho de 1864. Depois de toda comoção dos fiéis que estavam na igreja, o corpo foi encaminhado para o cemitério. Quando os coveiros estavam prestes a enterra-la, surge Eduardo, seu marido, para impedir que a sepultassem antes que pudessem se despedir pela última vez. O viúvo, “pobre, porém honrado”, entrou em estado de profunda melancolia, tendo alucinações nas quais via sua mulher rodeada de anjos. O estado de loucura se agravou tanto, que Eduardo, assim como a esposa, veio a falecer, e entregou ao médico a missão de cuidar do filho. A primeira parte da narrativa se encerra²¹⁰ mostrando que morrer não é necessariamente ruim, pois a vida pode ser um sofrimento para quem é órfão e não pode contar com os pais: “Na eternidade – mais duas almas... Na terra mais um órfão desvalido”.

²⁰⁷ *Ibidem*, p.75.

²⁰⁸ *Ibidem*, p.75.

²⁰⁹ A edição seguinte não foi localizada.

²¹⁰ O restante do texto não foi encontrado.

Duas temáticas que estão presentes neste conto podem ser observadas nas peças de teatro de Arthur Rocha. A destruição da família causada pela morte, produz órfãos e levanta a questão da impossibilidade de o lar ser um ambiente justo e honesto. Os filhos desamparados enfrentam adversidades sociais e suas ações são realizadas com o propósito de honrar a memória dos progenitores. O desfecho da primeira parte do conto apresenta o segundo tema importante, que diz respeito à loucura, desequilíbrio mental que impossibilita Eduardo de assumir a responsabilidade de pai. O assunto seria revisitado pelo escritor no desfecho do drama *José*, quando Alfredo de Magalhães enlouquece ao saber que assediou sua própria filha, como será tratado adiante.

Outro importante periódico gaúcho que circulava produções regionais foi a *Revista Literária*. Impressa na tipografia do *Jornal do Comércio*, em Porto Alegre, a revista o primeiro número circulou em 06 de fevereiro de 1881. O periódico tinha como primeiro proprietário Paulino de Azurena, como segundo Agostinho José Lourenço e como chefe de redação Aurélio Veríssimo Bittencourt.²¹¹ Tratava-se de uma publicação semanal de oito páginas, a qual circulou em quarenta e seis números. Nos trinta e seis exemplares consultados, foi possível encontrar apenas uma menção ao nome de Arthur Rocha. Por outro lado, foram localizados dois textos de sua autoria. A menção a seu nome foi feita em 06 de março de 1881, na coluna “Expediente”: “Sr. A. R. (Rio Grande) – Então? Não nos faz a honra da sua visita? Bem sabe quanto a prezamos”. O editores e amigos de Rocha reivindicavam a colaboração do literato e jornalista rio-grandino na revista de Porto Alegre. A resposta veio em 27 de março de 1881 com a publicação do conto “Uma história realista” (ANEXO III) assinado com as iniciais E. de M., abreviatura de E. de Mendonça. A essa altura, Arthur Rocha já morava na cidade do Rio Grande e trabalhava como jornalista do *Artista*, embora continuasse colaborando na imprensa de Porto Alegre.

“Uma história realista” narra o envolvimento lascivo entre Adélia e Carlos. Adélia, uma mulher experiente, de 34 anos, era considerada “madura” na época. Apesar da idade, era sedutora, atraindo jovens e velhos devido à beleza, referida como “seduções da beleza prostituída”. Segundo o narrador, Adélia desprezava o amor romântico, nunca havia chorado por relacionamentos amorosos e não valorizava preceitos morais, “não amava com o coração, mas com os sentidos”. Em contrapartida, o jovem Carlos, aos 20 anos, possuía todos “esplendores da formosura moral”, mostrando-se virtuoso por seu

²¹¹ *Ibidem*, p.130.

talento e bondade. O jovem, cujos pais adotivos eram velhos, havia ficado órfão. Adélia e Carlos conheceram-se em um baile popular e logo se interessaram um pelo outro.

Após o encontro, Adélia retorna para a sua casa e relembra o passado. Neste momento, o narrador provoca uma introspecção, mergulhando nos pensamentos e recordações da personagem. O conflito surge no momento em que ela se julga indigna do amor de Carlos, pois fora enganada e abusada na infância por um sedutor infame. Uma criança, fruto ilegítimo daquela relação, nasceu quando Adélia tinha apenas 14 anos. Constrangidos pela vergonha que o abuso causara à família, seus pais optaram por dar o garoto para a adoção logo após o parto. Adélia rememora esse passado depois do encontro com Carlos. Encerrada a breve digressão, o narrador relata que Adélia se olha no espelho. Ela nota uma mancha negra entre os seios, mancha que seu filho, provavelmente, também carregava.

A narrativa passa por uma suspensão no tempo e no espaço. O leitor é transportado para a casa do órfão Carlos, depois de alguns dias da festa. O rapaz está arrumando documentos antigos da família. Enquanto arruma os papéis encontra uma carta de um remetente desconhecido, endereçada ao falecido pai, pedindo-lhe que zele pela educação de uma criança recém-nascida. A epístola indicava alguns sinais de reconhecimento da criança. Ao lê-la Carlos se entristece, ao que tudo indica, por ter descoberto que fora adotado. A narrativa tem uma ruptura e, um elemento arbitrário surge no conto, o rapaz acha um bilhete de Adélia no qual está escrito “Carlos, amo te: vem...Adélia”.

Carlos vai até a casa da sedutora Adélia sem demonstrar qualquer dilema de ordem moral. O cenário antecipa o desfecho do incesto. O ambiente se torna sombrio, dando destaque para um quadro de Maria Madalena, o que parece indício da filiação de Arthur Rocha à moderna escola Realista. Sabe-se que embora a imagem de “Madalena arrependida” tivesse sido registrada por diversos artistas, foi Caravaggio (1571-1610) que a popularizou. O quadro *Maddalena penitente* (1594 – 1595) é considerado um marco do realismo na carreira do pintor barroco. Ao evocá-lo no conto, o escritor situa a ação na atmosfera das tensões entre o corpo e a alma.

Uma lâmpada sombria derramava pela alameda perfumada uma luz baça e triste, iluminando palidamente o quadro de uma Madalena arrependida.
Um surdo rumor de vozes, um estalar repentino de beijos, um concerto de vozes entrecortadas, um ruído de soluço, o murmurar de um suspiro.²¹²

²¹² *Revista Literária*. Porto Alegre, 27 de março de 1881.

O incesto é comprovado plano da ação no final do conto pelas duas manchas iguais no corpo da mãe e do filho. O narrador diz: “Na febre da volúpia, na luta do gozo, roupas espedaçavam-se e os amantes, seminus deixavam ver entre os seios duas manchas de cabelos perfeitamente iguais”.²¹³

A idade das personagens, a marcação cronológica e o cenário, que cria uma ambientação para o desfecho, dão indícios do envolvimento amoroso entre mãe e filho antes dele acontecer. Semelhante ao que ocorre na tragédia, a narrativa sugere que o “erro” seria de Adélia, que se deixou seduzir por um rapaz aos 14 anos.

O conto “Uma história realista” assinado por E. de Mendonça retrata a destruição do lar doméstico a partir da perda de valores morais da mulher. O mesmo acontece com Elvira no drama *Os filhos da viúva* (1881), que será assunto do capítulo III. O desenvolvimento dessa “tese” proposta por Arthur Rocha pode ser notado na defesa do casamento como uma instituição capaz de zelar pela moral dos indivíduos, como se verá a propósito do drama *José*.

Os assuntos moralizantes sempre nortearam as produções de Arthur Rocha. Isso já aparece no conto “Lucília”, escrito em 1873, quando ele tinha apenas dezessete anos. Publicado no dia 07 de julho de 1881 na mesma *Revista Literária*, “Lucília” narra a vida de uma garota virtuosa descendente de uma família honrada. Seu pai sempre lhe dava conselhos sobre honra e honestidade. Apesar disso, a menina se rendeu à tentação e caiu em desonra. O narrador justifica a devassidão em razão da orfandade. Lucília perdeu a mãe no parto, “se ela, existisse talvez soubesse preservar a filha da desonra”. O opróbrio deu-se devido à ingenuidade de Lucília que se apaixonou por Marcos, que lhe propõe a fuga da casa paterna. A proposta de fuga se assemelha muito à cena do “balcão” em *Romeu e Julieta* de Shakespeare: Marcos propõe a fuga; Lucília hesita e pede um tempo para se despedir do pai. Ao chegar à sala de jantar, ela se recusa a cear com o pai. Beijalhe o rosto e volta para o quarto para esperar o amante. Lucília pensa em não fugir com o namorado, mas cede. O narrador informa que “Daí a horas, Lucília não era mais do que um corpo prostituído”. Seu pai falece de desgosto. Gradativamente, Marcos se ausenta da vida da moça que ficou órfã. Sem assistência, Lucília se vê obrigada a trabalhar para se sustentar. Cansada da situação, dá um ultimato ao rapaz, que desaparece por dias. Um dia, enquanto trabalhava na sala, Lucília percebeu que na rua havia movimentação de um

²¹³ *Revista Literária*. Porto Alegre, 27 de março de 1881.

casamento. Descobriu que o noivo era Marcos e, desesperada, morreu. A narrativa, apesar da simplicidade, aborda questões temas controversas, como a discussão sobre a função da mulher na sociedade, com base na honra e na orfandade. Se nono conto “Raymundo” a figura feminina representa a virtude, assumindo o papel de “pobre, bela e cândida”, nesse conto Lucília morre porque rompe a moral da família, tornando-se impura antes do casamento. Os valores familiares deveriam ser ensinados pela mãe, segundo a proposição do narrador. Na sua ausência, os órfãos se tornam vulneráveis.

Além das narrativas ficcionais, Arthur Rocha redigiu crônicas na imprensa gaúcha. Mais atrelados à realidade, os pseudônimos K.Zeca e E. de Mendonça se prestam a tratar de assuntos relevantes, como o teatro e o abolicionismo.

2.1.1.1. K. Zeca, “um bom castigador de costumes”

O *Álbum do Domingo*, de propriedade do artista-tipógrafo Saturnino José Pinto, foi uma folha semanal com um curto período de duração, publicada de 07 de abril de 1878 e a 30 de março de 1879. Sua redação contava com mais de 20 colaboradores importantes do meio intelectual porto-alegrense, como Damasceno Vieira, Apolinário Porto Alegre, C. Von Koseritz, Hilário Ribeiro, Apeles Porto Alegre, dentre outros. Em primeiro de abril de 1879, a *Gazeta de Porto Alegre* noticiou o fim das publicações devido às “conveniências pessoais” do proprietário.

Conveniências pessoais levaram o laborioso artista [Saturnino José Pinto] a suspender a publicação de sua folha, que num ano de existência adquiriu gerais simpatias e sólidos elementos de vida, graças a fidelidade com quem foi sempre observado o seu programa.

O *Álbum* era uma das melhores publicações literárias que tem aparecido na província e seu desaparecimento, que sinceramente lamentamos, deixa sensível vácuo na nossa imprensa.²¹⁴

Ao lado dos jornalistas referidos, Arthur Rocha colaborou em o *Álbum* como crítico e cronista. Sua coluna “A semana”, que assinava como K. Zeca contém um material para se compreender a sociedade gaúcha, porque nela Arthur Rocha selecionava acontecimentos que julgava importantes dentre as ocorrências da semana. As poucas informações políticas presentes na coluna remetem sempre à vitória dos liberais nas eleições de 1878.²¹⁵ K. Zeca dedica-se de forma quase integral aos eventos sociais de Porto Alegre e muito pouco à política. As atrações culturais são retratadas com muito

²¹⁴ *Gazeta de Porto Alegre*. Porto Alegre, 01 de abril de 1879.

²¹⁵ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 11 de agosto de 1878.

humor e ironia por K. Zeca, que utiliza uma linguagem repleta de ditos populares e frases de efeito. O intuito do cronista era utilizar a *língua de prata* para “fustigar a humanidade”, assumindo a postura de “castigador de costumes”. Fundamentado na repetição da frase “Uma coisa é ver e outra é ouvir”, K. Zeca se aventurou a frequentar eventos de Porto Alegre como um *flâneur*, em busca de, segundo ele, “um oceano de distrações”. Frequentou festas religiosas, bailes (Fênix, União Militar, Sociedade Marcílio Dias, baile da Filarmônica Porto Alegrense, Recreio Comercial, Tenentes do Diabo), circos (companhia do artista Ferraz), touradas, pistas de patinações (*Skating-Rink*), óperas e espetáculos teatrais.

O desejo do cronista era de que a cidade de Porto Alegre oferecesse atrações como os grandes “centros civilizados”. Por isso, grande parte das crônicas destacam eventos que projetem a vida social da cidade. Um exemplo é a pista de patinação no gelo, o *Skating-Rink*. K. Zeca destaca que a novidade é apreciada na Europa, Estados Unidos, São Paulo e Rio de Janeiro.

Um mártir do reumatismo com duas ou três viagens põe-se logo como um
pero.
E tudo isto módico preço de 2\$000 por cada vez que se vai...
Também que diabo são 2\$000 em relação à glória que a gente vai ter de
possuir um *Rink* americano; coisa que na corte é a diversão favorita do
grande mundo fluminense?²¹⁶

O papel de observador reforça a qualidade de observação de K. Zeca, que declara: “ai de mim, se não me apegasse ao papel de observador, rindo à custa dos moços da moda e das moças espirituosas”.²¹⁷

A cadeira do teatro São Pedro ganhou uma função curiosa, tornando-se quase uma espécie de protagonista da coluna “A Semana”. O cronista faz uso retórico do assento na sala de teatro para dar testemunha dos galanteios feitos às belas moças e criticar o desempenho dos atores, bem como opinar sobre a montagem das companhias líricas e dramáticas. Uma leitura atenta de suas análises sobre as peças permitem descobrir a predileção que tinha pelos dramas realistas, o gosto por algumas comédias e a assiduidade com que assistia às apresentações líricas.

Acompanhando a imprensa diária de Porto Alegre, nos anos de 1878 e 1879 é possível notar a predominância de espetáculos musicados, exibidos por companhias estrangeiras que desempenhavam um repertório formado por de óperas e operetas. As

²¹⁶ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 27 de outubro de 1878.

²¹⁷ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 23 de junho de 1878.

apresentações teatrais, porém, não ocorriam com regularidade. Em relação a isso, K. Zeca declara que, em 1878, Porto Alegre possuía seis sociedades dramáticas em atividade (Luso Brasileira, Ginásio Dramático, União Escolar, Ensaio Dramáticos, União Militar e Progresso Rio-Grandense, criada em outubro de 1878). Devido a essa movimentação cênica, K. Zeca afirma: “As sociedades dramáticas nesta terra nascem os sapinhos depois das chuvas”.²¹⁸ Essas sociedades particulares dramáticas compostas por amadores realizavam regularmente um espetáculo por mês e possuíam regulamento interno, reunião para que os sócios definissem a diretoria, hino e estandarte. Os espetáculos organizados por esses grupos permitiam que o teatro na província não ficasse dependente apenas de companhias itinerantes. Ademais, incentivavam a produção da dramaturgia gaúcha.

Dada a boa localização geográfica da província do Rio Grande do Sul a região se firmou como uma área de passagem das trupes oriundas do Rio da Prata que seguiam para o Norte do Brasil e das que faziam a rota inversa. Os grupos encontravam na região uma parada temporária capaz de trazer-lhes algum retorno financeiro. K. Zeca reclama da inconstância dos espetáculos na província e da falta de planejamento dos empresários.

Está a gente a nadar num oceano de distrações vindas e porvir.
É sempre assim: anda-se um ano, seis, sete meses numa pasmaceira de fazer morrer de tédio; de repente chovem de papel as diversões, amontoam-se, exibem-se, prejudicam-se e vão-se de novo.

O cronista comenta o sucesso da companhia de Guilherme da Silveira, em 1878, aproveitando para tecer observações sobre os interesses econômicos dos grupos itinerantes empenhados em obter retorno financeiro em Porto Alegre. Em relação “a indústria da cena”, o cronista se coloca na posição de um homem maduro que entende da dinâmica teatral comandada por agenciadores da cena. Justificando-se coma máxima de “quem vive mais aprende”, K. Zeca declara que, não fosse tão experiente, “não teria chegado a convicção de que os empresários de companhias dramáticas é que regulam o gosto do público”.²¹⁹ Constata que a companhia de Guilherme da Silveira, ao se despedir, apresentou em *A Cabana do Pai Thomas*, embora o público quisesse assistir a *Xisto V*. Conclui que o empresário teve a casa cheia, mas não agradou aos espectadores, que queriam organizar uma pateada.²²⁰

²¹⁸ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 13 de outubro de 1878.

²¹⁹ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 06 de outubro de 1878.

²²⁰ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 06 de outubro de 1878.

O cronista inicia o texto com o ditado popular “nem tanto ao mar, nem tanto à terra” para sintetizar o movimento teatral descontínuo em Porto Alegre: ora com “seis, sete ou oito meses em verdadeira pasmaceira”, ora “com um grupo teatral seguido do outro”. Em setembro de 1878, K. Zeca afirma que era tempo das “vacas gordas”, devido ao grande fluxo de companhias que visitaram a província naquele período. Referia-se, em especial, à chegada da *Companhia Lírica de Nazarizano*, vinda de Montevideú. Segundo o cronista, a vinda da companhia obrigou o empresário Guilherme da Silveira, que encontrou nos palcos gaúchos seu “El-Dourado”, a “ir puxando com a trouxa, com bem pesar seu e do público”, a fim de ceder lugar ao novo grupo. Entretanto, K. Zeca reclama da falta de dinheiro para comprar os bilhetes do teatro lírico.

O pior, porém, é que o pobre K. Zeca que, na sua qualidade de amante do teatro dramático, tem feito os maiores sacrifícios para ir a todos os espetáculos; como dileitante do lírico e assinante inscrito de cadeira, está se vendo agora em calças pardas para arranjar 3\$200rs. de que precisa.²²¹

Para solucionar seu problema financeiro e dos leitores na mesma situação, o cronista faz publicidade de uma casa de empréstimo que cobra juros baixos. Parece uma ironia do colunista, já que escreve: “Praia do Riacho, n..., a 101 %...a fração em último caso, se dispensa, mas só em último caso, entendam bem”.²²²

Arthur Rocha revela-se um grande conhecedor e amante da música. K. Zeca declara: “Uma das minhas manias, leitores, é a música”²²³ e “alfineta” aqueles que vão aos espetáculos para exibir erudição, não por amor à música. Quanto a isso, arremata: “É como há um rifão que diz: quem não gosta de música não gosta de Deus. Muita gente por aí só por não passar por ateu, vai a todos os espetáculos da lírica, para dormir”.²²⁴

Apesar de apreciar os espetáculos líricos, K. Zeca frisa a “mercantilização” do trabalho artístico das companhias estrangeiras. O cronista se refere as paradas estratégicas que as companhias faziam em Porto Alegre para arrecadarem com a bilheteria, antes de seguir viagem pela Bacia Platina.

E assim que deparando num dos jornais da capital com um anúncio de uma *soirée lírica*, dada por alguns artistas, que miraculosamente aportaram a essa terra (digo miraculosamente porque em consciência, não sei de onde vieram) apresentei-me na quarta-feira no teatro São Pedro.²²⁵

²²¹ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 29 de setembro de 1878.

²²² *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 29 de setembro de 1878.

²²³ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 14 de julho de 1878.

²²⁴ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 13 de outubro de 1878.

²²⁵ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 28 de julho de 1878.

Arthur Rocha critica a falta de planejamento dos grupos em visitar a cidade, o que torna o movimento teatral em Porto Alegre inconstante e muito dependente das companhias estrangeiras. Por isso, K. Zeca coloca-se como amante da música e dos artistas nacionais. Ele enaltece a ópera nacional *Salvator Rosa* (1874), composta pelo brasileiro Carlos Gomes (1836 - 1896) e dá preferência às produções locais. Assim como a música, K. Zeca enaltece o teatro nacional. Além de informar sobre a volta da *Luso brasileira* e a fundação do *Ginásio Dramático*, sociedades nas quais lançou seus dramas, cita dramaturgos gaúchos, como Damasceno Vieira e João da Cunha Lobo Barreto, que ofereceu a Arthur Rocha a comédia publicada na *Revista Ensaios Literários*, *O senhor Queirós*.²²⁶ As crônicas demonstram a preocupação de K. Zeca em incentivar os colegas de ofício e em fazer a autopromoção nas páginas do *Álbum do Domingo*. Ele tece críticas a artistas, como fez em relação ao seu amigo e ator, João Moreira da Silva, que interpretou a cena dramática *Paulo*, extraída do romance de Bruno Seabra, na sociedade Luso brasileira.

Não posso, porém, deixar de lamentar que a cena dramática – Paulo – não seja um trabalho original, porque Moreira não precisa limitar sua inteligência e as suas brilhantes aptidões a imitação ou as extrações.²²⁷

A coluna de K. Zeca servia, de outra parte, como um espaço para autopromoção do autor, que comenta as montagens de seus dramas, como o *Filho bastardo*, *Por causa de uma camélia* e *José*. Em relação a este último, foi perspicaz ao instigar os leitores a prestigiarem o espetáculo, convidando seu amigo Ararê²²⁸ para comentar a produção. É provável que estando muito atarefado com a montagem do drama no *Ginásio Dramático*, dia 15 de agosto de 1878, tenha ficado impedido de publicar a crônica de “A semana” no domingo seguinte, dia 18 de agosto. Os leitores foram surpreendidos pelo pedido de desculpas publicado na seção “Boletim” pela ausência de K. Zeca; em seu lugar saíram estampados os versos “Saltos” com assinatura de Bibáculos. Os editores do jornal prometiam publicar uma crítica longa na edição seguinte, assinada por um colaborador.

Realizou-se quinta-feira o espetáculo do Ginásio Dramático ante uma numerosa concorrência. Um dos nossos colaboradores, que mais nos tem auxiliado, promete escrever, para o numero seguinte, uma detalhada nota a

²²⁶ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 28 de julho de 1878.

²²⁷ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 25 de agosto de 1878.

²²⁸ Não foi possível identificar o autor desse pseudônimo.

respeito, bem como expender o seu juízo sobre o drama do nosso amigo Sr. A. Rocha.²²⁹

As resenhas dos espetáculos ajudam a conhecer o repertório e detectar as preferências de Arthur Rocha. O drama é seu gênero preferido, sobretudo as produções nacionais e portuguesas. O cronista avalia positivamente a peça *Vingança do povo* do português Machado Tavares²³⁰ e *O drama do povo* do lusitano Pinheiro Chagas.²³¹

O ginásio dramático prepara para levar a cena neste mês o drama de Cesar de Lacerda *Uma lição de florete* e a comédia *O arquiteto de moças*. A escolha das peças não podia ser melhor e já era realmente tempo de despertar do longo sono que tem dormido.²³²

K. Zeca demonstra preocupação com temas como progresso e civilização. Elege *Os Enjeitados* (1876), como a melhor produção de Antônio Ennes. Os temas que aparecem na obra de Ennes ressoam na dramaturgia de Arthur Rocha. Ambos compartilham da preocupação com os vícios detectados na sociedade.

Os Enjeitados é o melhor drama de Antônio Ennes, ainda que não seja, como outros, isentos de grandes defeitos. A tese é altamente importante, constitui uma questão de progresso e civilização e foi bem desenvolvida e tocada pelo ilustre dramaturgo português.²³³

A valorização da dramaturgia realista nas críticas de K. Zeca recai ainda no modo de interpretação dos papéis desempenhados nos palcos. Fica notório que K. Zeca preza a espontaneidade dos artistas que estudavam seus papéis. Ele aprecia o estudo e despreza artificialidade. Isso fica evidente no elogio que faz ao ator Eugenio de Magalhães no papel de Jorge de Oliveira em *Os Enjeitados* de Ennes.

Eugênio de Magalhães, no papel de Jorge de Oliveira, esteve saltitante de graça e naturalidade. Fora do seu verdadeiro gênero artístico, o inteligente ator de tal modo se houve, que dir-se-ia estar completamente familiarizado com o caráter do personagem que representava.

K.Zeca, assim como outros críticos da época, reclamou da falta de senso de veracidade na escolha do elenco. Segundo os críticos da época, existiam convenções físicas que o ator precisa possuir para convencer desempenhar um determinado papel. Neste contexto, K. Zeca critica a atriz Ismênia por estar muito gorda para atuar nos dramas

²²⁹ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 18 de agosto de 1878.

²³⁰ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 13 de outubro de 1878.

²³¹ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 08 de dezembro de 1878.

²³² *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 10 de novembro de 1878.

²³³ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 22 de dezembro de 1878.

sérios que interpretava. Segundo ele, Ismênia poderia dedicar-se apenas aos gêneros cômicos.

Ismênia é sempre aquela atriz conceituada, cheia de talento, estudiosa...

Está, talvez, muito gorda para o gênero em que representa; mas a gente esquece tudo, para só lembrar-se de que no seu crânio a inspiração referve e se expande fulgurante no palco, vasto campo em que ela desenvolve os dotes admiráveis de seu espírito, enriquecido pelas lições de bons mestres e pelo hábito do estudo.

Sua voz ainda tem os mesmos acentos harmoniosos, argentinos, vibrantes...²³⁴

Em outro momento, K. Zeca afirma que Ismênia, embora seja uma artista talentosa, não desempenhou bem o drama fantástico *A Fada das Rosas*, esquecendo falas e marcações de cena. Segundo o colunista, a péssima representação causou “dor de barriga” na plateia, que “tendo compreendido que aquilo era negócio de caçoadas, também deitou a caçoar”.

Tinha anunciado um drama fantástico – *A fada das rosas* – que os jornais disseram ser um dos melhores no seu gênero.

E afinal, impingiu a gente uma coisa monstruosa, ridícula, banal, sem mérito, impossível mesmo – que eu bem sei o que merecia.

Desde o primeiro ato. Desde as confissões ingênuas de galã, que repetia sempre: “Meu pai é um gênio, minha mãe uma fada”, até a cena final, em que aparece a fada negra num rombo feito em *trainel* imitando um monte – tudo é cediço, tudo é ruim, tudo é pastiche.²³⁵

K. Zeca não poupa críticas à Ismênia nesta temporada. Ele “rebaixa” a atriz associando-a aos gêneros populares, como a comédia.

Sra. Ismênia que esteve infelicíssima no desempenho que deu a parte de Viscondessa de Sete Rios.

Ou não compreendeu bem o papel, ou não o estudou tanto quanto bastasse para apresentar-nos o tipo imaginado e descrito por A. Ennes com tanta propriedade (...)

Esteve excessiva e ridiculamente exagerada.²³⁶

Arthur Rocha considerava bons atores aqueles que possuíam expressões naturais, dedicavam-se aos estudos de seus papéis e não eram exagerados em seus gestos. Isso se refletirá na predileção do autor em escrever sua obra para a pequena atriz Julieta, que, segundo a crítica rio-grandense, possuía todas as qualidades de interpretação que ele considerava essencial.

A coluna “A Semana” era utilizada ainda para que Arthur Rocha se defendesse da crítica na imprensa. Um caso peculiar se verificou por ocasião da briga

²³⁴ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 08 de setembro de 1878.

²³⁵ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 22 de dezembro de 1878

²³⁶ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 22 de dezembro de 1878.

travada, em pelo menos três edições subsequentes da coluna, com *Oliver Jardin*²³⁷, pseudônimo de um colunista de “Letras e Tretas”, publicada às quintas-feiras no periódico porto alegreense *Mercantil*. Segundo K. Zeca, *Oliver* teria lhe acusado de escrever poesias e estar filiado à escola romântica. O cronista do *Álbum do Domingo* afirma que a crítica não seria verdadeira, admite apenas ter escrito um poema para uma pessoa de São Jerônimo.

Ele pedia-me que a comparasse aos anjos, á divindade; que a chamasse de Sílfiide, Húri, fada, rola e não sei que coisa mais.

Também nesse tempo ele ainda não tinha lido *O primo Basílio* e não era realista, todo ele cheirava a esse lirismo piegas, como lhe chamam, na atualidade; era pudico... pudico mesmo é que ele era, e tanto bastava que uma moça se aproximasse dele, para que ele ficasse logo como uma laranja.

Fez uma mudança completa o manganão.

Milagres da *nova escola*!²³⁸

K. Zeca aponta mudança no nome do crítico. O colunista de “Letras e Tretas” passara a usar o pseudônimo de *Mendonça*. Arthur Rocha satiriza o possível parentesco com seu próprio pseudônimo, E. Mendonça, “que escreve umas coisas sensaboronas e fastidiosas”.²³⁹ Arthur Rocha não queria ser rotulado como um escritor romântico, por estar nesse momento mais inclinado às ideias realistas. Por isso, K.Zeca declara: “O que me vale é a escola realista, a moderna escola, que ensina a gente a rir-se quando sofre uma decepção”.²⁴⁰ Mesmo assim, Arthur Rocha usou clichês românticos na construção de seus dramas, sobretudo na linguagem, como veremos adiante.

2.1.2. A dramaturgia na imprensa

A revista *Ensaios Literários* (1875 – 1877) foi uma propulsora da dramaturgia regional. Nos 18 fascículos que circularam da revista, Atos Damasceno Ferreira localizou os seguintes dramas: *Estrelas e Diamantes* de Lobo Barreto, *Mateus* de José de Sá Brito, *O Filho Bastardo* de Arthur Rocha e *O Sr. Queima*, comédia de Lobo Barreto.²⁴¹

Conforme se tem demonstrado, o envolvimento de Arthur Rocha com a imprensa gaúcha foi fundamental para difundir suas obras em âmbito regional e nacional. A peça *O Filho Bastardo* foi publicada na revista *Ensaios Literários*, no ano de 1876.

²³⁷ Não encontrei de quem se tratava. Segundo K. Zeca, esse autor escreveu sob os nomes de Hermann, Oliver Jardin e Mendonça.

²³⁸ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 24 de novembro de 1878.

²³⁹ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 24 de novembro de 1878.

²⁴⁰ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 15 de setembro de 1878.

²⁴¹ FERREIRA. *Imprensa literária de Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: UFRGS: 1975, p.92.

Três anos mais tarde o drama *José*, em um prólogo e três atos, ganhou estampa nas páginas da *Revista do Partenon Literário*. A publicação se distribuiu em quatro edições (nº 2, 4, 5 e 6), sem divulgar, contudo, o terceiro e último ato da peça. A *Revista Mensal* abriu espaço para a publicação de outros dramas importantes, como *Mulheres* (1873), *Benedito* (1874), *Sensitiva* (1873), *Os filhos da desgraça* (1874) de Apolinário Porto Alegre; *Risos e Lágrimas* (1872), *Aurélia* (1873), *Uma história* (1875) de Hilário Ribeiro; *A grupiara* (1875) de José de Sá Brito; *Celina* (1877) Vasco Azevedo; e *Martírios de Amor* (1877) Joaquim Alves Torres.²⁴² A maioria desses dramaturgos debateram a questão racial em algum de seus dramas.

A publicação das peças na imprensa possibilitava uma maior circulação das obras teatrais, pois os leitores poderiam conhecê-las independente da montagem do espetáculo. Acrescido a isso, o conhecimento prévio do texto teatral poderia instigar o leitor a se tornar um espectador, que já apreciara o drama e conhecia o conteúdo antes da montagem.

A coluna “crônica teatral” publicado no jornal catarinense *A Regeneração* é apenas um dos exemplos de como o texto teatral servia para cortejar o espetáculo. Na ocasião, o cronista afirma ter assistido o drama *Deus e a natureza* após conhecer o texto teatral.

Antes de exibida perante o nosso público, foi-nos delicadamente confiada a peça para que lêssemos e emitíssemos a nossa fraca, mas sincera opinião sobre o seu mérito.

Lemo-la com a devida atenção, estudamo-la mesmo, mas abstivemo-nos de dar parecer a respeito, porque julgamos que só se pode formar seguro juízo sobre um drama depois de vê-lo representado, pela razão de que trabalhos dramáticos há que lidos são verdadeiras obras primas, mas que em cena desagradam.²⁴³

O crítico afirma que o drama de Arthur Rocha ~prende a atenção tanto lido como encenado. A coexistência entre texto e encenações pode ter ajudado na boa recepção de Rocha, o que justificaria a quantidade de encenações seguidas após as publicações dos dramas.²⁴⁴

2.2. *José* (1878): um jornalista engajado a superar o preconceito racial

²⁴² PORTO ALEGRE. Apolinário. *O teatro de Apolinário Porto Alegre*. Carlos Alexandre Baumgarten (org.), p.9.

²⁴³ *A Regeneração*. Santa Catarina, 27 de maio de 1883.

²⁴⁴ Localizamos apenas duas edições do *Teatro Completo de Arthur Rocha*. Os dois exemplares estão no Rio Grande do Sul: na PUCRS e na Biblioteca de Artes da UFRGS.

Conforme assinalou K.Zeca, o ano de 1878 foi bastante movimentado nos palcos de Porto Alegre. O surgimento de novas companhias dramáticas impulsionou a produção da incipiente dramaturgia local. Em 8 de junho de 1878 registra-se a fundação da companhia *Ensaio Dramático*, que apesar dos planos traçados, não conseguiu levar à cena nenhum espetáculo.²⁴⁵ No mês seguinte, inaugurava-se o grêmio *Ginásio Dramático*, sob a presidência de Domingos Porto e secretariado José Brás de Farias.²⁴⁶ Tratava-se, nesse caso, de uma dissidência da *Luso*.

O cronista K. Zeca, em sua coluna “A semana”, desejou prosperidade ao novo grupo composto por antigos sócios da *Luso*. Sabe-se, pelo que já foi dito no primeiro capítulo que Arthur Rocha havia participado dessa companhia, tanto como ator, quanto dramaturgo. Com a cisão, entretanto, optou por acompanhar os colegas que saíram para formar a nova sociedade, como a atriz Maria Angélica.²⁴⁷

Ginásio Dramático é o título de uma sociedade dramática, recentemente fundada nesta capital, da qual fazem parte muitos antigos sócios da *Luso*.

O mais importante é que nessa eleição a que procedeu quinta-feira estão incluídos todos que retirarão da outra, o que me faz crer que anda na coisa *dente de coelho*.

É presidente, unanimemente eleito, o simpático Mingote, cujo nome é per si, para a sociedade que se institui, uma segura garantia de prosperidade.

Dizem que o *Ginásio* pretende realizar o seu 1º espetáculo no dia 27 do corrente, representando o drama em um prologo e três atos, denominado *José*. Muitas prosperidades deseja a nova associação K. Zeca, que já prepara para passar deliciosos serões no teatro S. Pedro.²⁴⁸

A estreia do *Ginásio Dramático* aconteceria nos palcos do São Pedro no dia 27 de julho tendo no programa a comédia em um ato, *Uma Chávena de Chá*, e o drama *José*, em um prólogo e três atos, de Arthur Rocha. A peça foi escrita exclusivamente para o grupo. O elenco era composto pelos amadores J. Rocha no papel de Arnaldo e Alfredo Guimarães, pela atriz recém-saída da *Luso*, Maria Angélica, no papel de Clara e Ângela, e pelos amadores José, Carlos e Luiz da Cunha.²⁴⁹ Segundo Atos Damasceno, “o sucesso alcançado com esse espetáculo entusiasma os ginasianos que anunciam a segunda récita,

²⁴⁵ FERREIRA, Atos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p.34.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ A atriz Maria Angélica integrou a Sociedade Dramática Particular Filantropia e Caridade em 1883; companhia de Furtado Coelho em 1874. Fontes: *O Constitucional*. Porto Alegre, 15 de março de 1873; *O Amolador*. Rio Grande, maio de 1874.

²⁴⁸ Álbum de Domingo, 14 de julho de 1878.

²⁴⁹ Não foi possível encontrar o anúncio do espetáculo. As informações foram retiradas da crítica assinada por Ararê no *Álbum de Domingo* em 25 de agosto de 1878.

com o drama *Uma lição de Florete* – de César Lacerda”.²⁵⁰ Porém, esse espetáculo não subiu à cena, pois a *Luso* já havia programado a mesma peça. Por conta disso, a segunda apresentação só foi realizada em maio, quando foi levado à ribalta o drama *O cego e a corcunda* de Anciet Bourgeois.²⁵¹

Na coluna “A semana”, K. Zeca isenta-se de comentar o drama, declarando que a crítica seria escrita por outro redator, de nome Ararê. Conforme o prometido, no dia 25 de agosto de 1878, Ararê ocupou três páginas e meia das oito do jornal (ANEXO IV) para fazer a resenha do espetáculo. O crítico, desculpando-se pela incapacidade de fazer uma análise detalhada, declara:

É brasileiro! Nasceu á luz do Cruzeiro, á sombra das florestas virgens, bafejado pelas auras do pampa.
Não é tudo, mas é muito.
Nós, que começamos com uma literatura nascente, porém nossa, neguem embora os que arraigados a um princípio retrogrado, nos julgam sempre alados ao trinco da metrópole, movidos apenas pelo influxo dela, temos incontestavelmente uma literatura nossa, puramente nossa, que ainda há de se sobrepujar e já carunchosa literatura mãe.²⁵²

Os pontos levantados por Ararê para confirmar a “cor local” de *José* enfatizam a construção do drama a partir de duas teses de caráter nacionais, segundo ele, bem desenvolvidas pelo dramaturgo: a primeira remetia à moral, sobretudo, a ação movida por sentimentos de gratidão (José adota Ângela, filha de Clara, em agradecimento por ter libertado sua mãe da escravidão) e a segunda à discussão do preconceito racial (José é ridicularizado por ser negro). O crítico resume o enredo, entremeando o relato de elogios ao autor, tais como, “eis o prólogo do drama tão primorosamente desenvolvido pelo autor”, ou “Arthur Rocha é um talento fecundo”, e, por fim, “todos os atos correm majestosamente”. Ararê afirma que o autor criou um drama moldado pela escola realista, falando com verdade sobre as relações ilícitas.

Dá como exemplo a denúncia aos vícios da sociedade contemporânea. Segundo o crítico, o ponto negativo estaria na falta de lirismo²⁵³ existente no amor do casal Carlos e Ângela e na precipitação do desfecho, que chega pelas mãos de Alfredo. Depois de esmiuçar o texto dramático, Ararê repassa a encenação do *Ginásio Dramático*, elogiando o desempenho dos amadores.

²⁵⁰ FERREIRA, *Atos Damasceno. Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p.179.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Álbum de Domingo*. Porto Alegre, 25 de agosto de 1875.

²⁵³ Embora nesse período os críticos prezassem características “da escola moderna”, o que equivalia ao realismo, muitas produções que circulavam na imprensa literária gaúcha mantinham feições românticas.

Apesar do sucesso da estreia, o *Ginásio Dramático* não conseguiu manter regularidade nas récitas. Acerca disso, K. Zeca declara com ironia:

Por aí já muita gente fala que o *Ginásio* morre, que foi criado para representar o drama do Arthur (!) e outros dizem que não pagam as mensalidades porque... porque...²⁵⁴

José foi impresso em 1879 pela tipografia *Deutsche Zeitung*. Trata-se de uma edição em volume único contendo apenas essa peça.²⁵⁵ O exemplar foi localizado no catálogo da Biblioteca Rio Grandense de 1887.²⁵⁶ Não se sabe se a tiragem esgotou. Passados dois anos do lançamento da peça, Arthur Rocha continuava enviando exemplares para os jornais, que lhe agradeciam e divulgavam a obra em seguida. Os exemplares estavam disponíveis na tipografia do *Jornal do Comércio* e do *Mercantil* em Porto Alegre.

José – Recebemos um exemplar do belíssimo drama deste nome, que acaba de ser impresso nas oficinas do *Deutsche Zeitung*, da lavra do distinto dramaturgo rio-grandense Arthur Rocha.

Trabalho e autor são demasiadamente conhecidos para que nos seja lícito abstermo-nos de apresentação e apreciação que outros mais competentes já fizeram com inteira justiça e abono do invejável talento do jovem escritor.

O preço de cada volume é 2\$000 e recebem-se assinaturas no escritório do *Jornal do Comércio*.

Agradecemos a delicadeza da oferta.²⁵⁷

Livro de Registro

José, drama de Arthur Rocha. Fomos obsequiados com um exemplar d'esta produção, que tantos aplausos recebeu quando representada n'esta capital pela sociedade *Ginásio dramático*.

Acompanha o volume, o retrato do autor, perfeitamente litografado.

As pessoas que desejarem tomar assinaturas, podem dirigir-se ao escritório do *Mercantil*.²⁵⁸

A escolha do drama foi excelente; ele é em si bom, de um efeito que agrada e é completamente despido dos exageros que inutilizam algumas peças dramáticas. A sua exibição, porém, poderia ser melhor se a distribuição das partes fosse boa.

O papel de José foi perfeitamente desempenhado, a ele deveu-se elevação do drama em muitos lances que amorteciam em virtude da má interpretação de outros papéis.

Angélica teve forças para compenetrar-se dos sentimentos do autor do drama e transmiti-los aos espectadores, que desculpando a falta de tirocínio ao incumbido desse papel, ficou satisfeito.

²⁵⁴ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 10 de novembro de 1878.

²⁵⁵ No Rio Grande do Sul foram encontrados apenas dois volumes dessa obra, um na PUCRS e outro na UFRGS - IA.

²⁵⁶ *Catálogo da Biblioteca Rio Grandense* – 1887. Rio Grande: Tipografia do Artista de Antônio da Cunha, 1887.

²⁵⁷ *Revista Literária*, 17 de julho de 1881.

²⁵⁸ *O Lábaro*, 31 de julho de 1881.

O galã Carlos sacrificou a peça em muitos pontos, até que José desse-lhe novo impulso.²⁵⁹

Na década de 1880, as companhias dramáticas locais perderam a força que conquistaram no ano de 1878 e 1879. Mesmo assim, a *Luso* realizou alguns espetáculos. Dentre esses, apresentou duas récitas de *José*, escrito, a princípio, para a sua concorrente.²⁶⁰ Dois anos depois, a peça foi apresentada pela Sociedade Grêmio Dramático, entidade composta de amadores.²⁶¹

O movimento abolicionista na província do Rio Grande do Sul intensifica-se em 1883. As sociedades passam a dedicar-se a um repertório que discutia questões raciais. Dois dramas de Arthur Rocha circulam por intermédio das sociedades dramáticas gaúchas, *O filho bastardo* e *José*,

Além disso, reacendendo-se no Rio Grande inteiro a campanha abolicionista, novas sociedades fundaram se fundaram como a denominada Bandeira da Sorte, a Emancipadora-Rio Grandense e a João Caetano – todas elas destinadas a usar o teatro como instrumento para o movimento humanitário. E desde logo, levaram à cena, no Teatro São Pedro, peças como *O Filho Bastardo* de Arthur Rocha, *Armando*, de Antônio Ramos, *Cenas de Ontem*, de Ramiro Araújo, *Um fruto da escravidão*, de Boaventura Soares e *Epidemia política*, de Apolinário Porto Alegre.²⁶²

A Sociedade Dramática Particular Progresso Dramático apresentou o drama *José*, em 1884, na sua terceira recita no Salão Literário, localizado na Rua Dr. Flores. O programa contou com a abertura feita por uma orquestra, a recitação da poesia de Fagundes Varela, o drama *José* e, por fim, a comédia em um ato *Atribuições de uma estudante*.²⁶³

Após a morte de Arthur Rocha, o drama *José* não deixou de ser encenado. Em 1889, foi montado pela Sociedade Dramática Felix da Cunha²⁶⁴, inaugurada em 1887, e no ano seguinte, pelo grupo dirigido pela atriz Helena Balsemão.²⁶⁵

²⁵⁹ *Gazeta Paranaense*. Paraná, 13 de outubro de 1883.

²⁶⁰ FERREIRA, Atos Damasceno. *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: SESC, 1975, p.35.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ibidem*, p.36.

²⁶³ *A Federação*. Porto Alegre, 3 de abril de 1884.

²⁶⁴ *A Federação*. Porto Alegre, 24 de setembro de 1889.

²⁶⁵ *A Federação*. Porto Alegre, 14 de abril, 1890.

2.2.1. José, acostumado aos aguaceiros da vida

O drama em um prólogo e três atos *José* (1878) denuncia o preconceito contra os negros antes da abolição. O prólogo acontece na Bahia dezenove anos antes da ação principal. Esse momento prepara previamente o espectador para os próximos atos ao apresentar a história de Ângela, filha de uma relação ilícita entre Clara e Alfredo. O pai biológico é ausente na vida de Ângela, a quem abandona. Para suprir a falta paterna, aparece o bom José, jornalista negro e amigo de Clara. Ele quer retribuir o favor que Clara havia realizado ao libertar sua mãe. Coloca-se à disposição dela para cuidar da filha depois de sua morte. No primeiro ato, o público se depara com Ângela, aos dezenove anos de idade, morando com o padrinho José, que a essa altura já é um jornalista renomado e engajado com a abolição. O fio amoroso se desenvolve em torno do sentimento interdito entre Carlos e ela, devido ao preconceito social: Ângela, além de ser filha de um relacionamento ilícito, foi criada por um negro. Luiz, pai de Carlos, declara a insatisfação de seu filho se envolver com quem foi criada por um negro e pretende ser mais efetivo na separação do casal. Em conjunto com outros rapazes (Silveira, Salustiano e Amaral), elege Arnaldo para se interessar por Ângela e acabar com um possível relacionamento. Na última cena, contudo, o astuto José desmascara Arnaldo, pai biológico da menina, apresentado no prólogo como sendo Alfredo, um médico baiano. Após o reconhecimento, o vilão, Arnaldo, enlouquece e Ângela e Carlos recebem a benção para um casamento feliz.

O prólogo retrocede dezenove anos em relação à ação principal, e se passa na Bahia, na casa da pobre Clara. O jovem José enfrenta uma tempestade para ir ao auxílio da jovem mãe e de sua filha, sem qualquer outra intenção que não a de ajudá-las. Eis a primeira metáfora do drama: a tormenta. O negro José, assim como Sérvulo, em *O filho bastardo*, que nasceu em dia “tempestuoso”, já está acostumado aos aguaceiros da vida. A imagem da chuva forte, com raios e trovões, sinaliza o enfrentamento do preconceito racial na sociedade.

Clara: E pra que viestes, José? Deste modo não te posso ser grata; zango-me com certeza.

José: Era o que me faltava. Pois eu posso lá passar um dia sem ver a menina sua filha? Nunca, chovessem embora raios. Já estou acostumado aos *aguaceiros*, não os estranho. E depois tinha aqui que fazer e não podia de forma alguma deixar de vir.²⁶⁶

²⁶⁶ ROCHA, Arthur Rodrigues. *José*: drama em 1 prólogo e 3 atos. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1879, p.5.

José engana Clara para fazer o bem: conta que o pai de Ângela lhes havia enviado dinheiro e roupas, mas não podia estar presente por conta de uma doença. A verdade, contudo, era que o pai não se importava com a filha, tampouco com Clara.

Movimentação de José pelo palco faz com que retorne à cena nas últimas palavras de Clara, que lhe implora ajuda e proteção: “cuida de Ângela”. José promete sustenta-la, pois entende que Ângela era “vítima da infâmia e da depravação”, fruto de uma união ilegítima.

Clara: Deus há de permitir que o seu reestabelecimento seja pronto. (*Levanta-se*). Vou guardar estes vestidos. Espera-me um pouco. Cuida de Ângela. (*sai – José tem se levantado também, como para sair; vai ao fundo buscar capote e volta as ultimas palavras de Clara*).

José: Vai, pobre mártir, que te deixas iludir, como se fora uma criança. Vai, eu velarei por ti e por tua filha. Por este anjo (*dirige-se ao berço*) que representa a meus olhos vítima da infâmia e da depravação.²⁶⁷

Clara: Se por ventura faltar aquela inocente o apoio de seu pai, protege-a tu, ampara-a, guia-a no tormentoso mar da vida, para que evite nas escolhas em que soçobrei. Ela é filha do teu coração.²⁶⁸

A promessa que José lhe faz de cuidar de Ângela não é decorrente apenas de um sentimento de misericórdia por ser ela uma filha enjeitada. Trata-se, sobretudo, de uma dívida moral que José tem com Clara, uma vez que ela libertou sua mãe da escravidão.

José: Meu filho, prometi nunca te revelar este segredo, mas sinto que vou morrer e é preciso que te deixe incumbido do pagamento desta dívida solene de gratidão. A minha liberdade, que tu julgas dever somente aos teus esforços, a deves a D. Clara... Sim, foi ela quem, sabendo do roubo de que havias sido vítima, e tendo depositada no banco a quantia de um conto de réis, que lhe dera o padrinho no dia de seus anos, fez com que seu pai tirasse e com o concurso do mesmo, que a isso se prestara silenciosamente, orgulhado da bonita ação de sua filha, te mandou aquela importância que recebestes como proveniente do remorso e do arrependimento do ladrão. E por que já não me o disse? – perguntei-lhe eu. Porque prometi a meu antigo senhor, que me contou, nunca te revelar este segredo.²⁶⁹

Essa prática de alforria por meio da remuneração aos proprietários era comum no período. Na década de 1880, os dramas abolicionistas incorporaram-na como um caminho para a ação política para incentivar que os espectadores praticassem as alforrias individuais. Isso porque, devido a negligência e a demora das leis brasileiras no combate

²⁶⁷ *Ibidem*, p.7.

²⁶⁸ *Ibidem*, p.11.

²⁶⁹ *Ibidem*, p.10.

a escravidão, coube ao movimento abolicionista incentivar as ações individuais com base na caridade do povo brasileiro.

No Rio Grande do Sul, o movimento abolicionista regional adotou uma postura nacionalista e patriótica em relação a concessão de alforrias, segundo Zuberan.²⁷⁰ Embora o discurso comum valorizasse os atos caridosos dos proprietários, há trabalhos, como de Paulo Roberto Staudt Moreira, que apontam para o fato de que um grande número de alforrias eram concedidas por meio de cláusulas condicionais relativas a prestação de serviços, conforme-se mencionou anteriormente no caso do Rio Grande relatado por E. de Mendonça, ou eram compradas pelos próprios escravos.²⁷¹ Segundo a análise das cartas de alforria feita por Staudt, o dinheiro que os escravos conseguiam juntar tinha como origem:

esmolas, subscrições voluntárias, capitais recebidos nos inventários de seus senhores falecidos, recursos obtidos da solidariedade de membros da família, irmandades religiosas ou de sua nação de origem, negociação de contratos de serviços com terceiros em troca do adiantamento das quantias (ou parte) necessárias para a alforria e aproveitamento de espaços conquistados dentro da escravidão, seja no trabalho aos domingos e dias santos ou nas plantações de pequenas roças.²⁷²

No caso desse drama de Arthur Rocha, o filho liberto esforçou-se para comprar a alforria da mãe, mas foi roubado. A pobre Clara, que recebeu um presente do padrinho, conseguiu restituir a quantia e comprar a liberdade da mãe de José. Quando está no leito de morte, prestes a falecer, a ex-cativa revela ao filho a bondade de Clara. Quando esse lhe pergunta o motivo da demora em contar-lhe a verdade, ela responde: “Porque prometi a meu antigo senhor, que me contou, nunca te revelar este segredo”.²⁷³ Essa informação seria irrelevante ao desenlace do drama, porque não projeta um desenvolvimento posterior. Porém, possibilita que a mãe, recém-liberta, carregue consigo valores de virtuosidade e fidelidade em relação ao patrão.

José não tinha nenhum familiar vivo. Por isso, ao ser solicitado a cuidar de Ângela diz que aquele era o único dia feliz de sua vida desde o falecimento de sua mãe. Enquanto personagem negra, José difere da representação mais comum do tipo, sempre excluído do seio doméstico. José, pelo contrário, consegue construir uma família. Além

²⁷⁰ ZUBARAN, Maria Angélica. *Escravidão e liberdade nas fronteiras do Rio Grande do Sul (1860-1880): o caso da Lei de 1831*. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXII, n. 2, dezembro 2006.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² ROCHA, Arthur Rodrigues. *José: drama em 1 prólogo e 3 atos*. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1879, p.17.

²⁷³ *Ibidem*, p.10.

do estabelecimento de laços afetivos em sua própria casa, o fato de cuidar de Ângela requer por parte dele um trabalho remunerado, a fim de sustentá-la. Nesse sentido, Clara concedeu duas vezes a liberdade, a primeira para a mãe de José e a segunda para ele. uma vez que ao confiar-lhe os cuidados de Ângela, reconheceu seu direito a uma família e condição para sustenta-la com o fruto de seu trabalho.

Clara: Que alma! Que generoso coração! E há, talvez, nessa sociedade, de que fui alijada, quem lhe volte com desprezo as costas e recuse aperta-lhe a mão!...Ah! minha filha! Já não me assusta o teu futuro; acabo de confiá-lo ao mais digno e virtuoso de todos os homens. Quando cresceres, olhando para aquelas faces escuras, não te envergonhes de chama-lo de pai, em compensação tem ele na alma a alvura da bondade e da honra...²⁷⁴

2.2.2. Alfredo, um “sedutor infame, um assassino, um infanticida”

O antagonista apresenta-se no prólogo. Trata-se de Alfredo, que chega na casa de Clara com seu companheiro Luiz. A caracterização da personagem como vilã acontece pela linguagem, ações e pelo objeto cênico que carrega, um chicote. Alfredo não é um feitor; age, porém, como tal. Seu comportamento em cena é violento, além de menosprezar o negro José por sua cor. Os dramas abolicionistas da década de 1880 irão, frequentemente, utilizar-se do chicote como artifício teatral para demonstrar a opressão e a tirania das personagens más. A título de exemplo, pode-se citar o drama em 3 atos de Joaquim Nunes *Corja Opulenta*, que menciona as consequências da “fricção do relho” nos escravos: faniquitos e desmaios.²⁷⁵

A relação de Alfredo e Clara demonstra a frieza do vilão. Ele a trata com menosprezo ao empurrá-la bruscamente, por não atender a porta, dizendo: “Está surda, ein?”. Enuncia um rebaixamento moral dela no momento em que afirma: “Entre Luiz, esta casa é de todos”, sugerindo a promiscuidade de Clara, a quem acusa de manter a porta fechada para “fazer romance de amor com algum conhecido” ou por “medo de relâmpagos”. Quando Ângela se dirige a ele chamando-o de pai, Alfredo contesta a paternidade e ataca novamente a reputação de Clara: “Por ventura se pode dizer qual das sementes plantadas num terreno imensamente cultivado, germinou a flor que entreabriu?”²⁷⁶ Acusa a mãe de Ângela de viver “amasiada com um negro”.²⁷⁷

²⁷⁴ *Ibidem*, p.12.

²⁷⁵ *Ibidem*, p.32.

²⁷⁶ *Ibidem*, p.14.

²⁷⁷ *Ibidem*, p.15.

A ironia e o sadismo de Alfredo são perceptíveis na forma de tratamento dado a Clara. Ele a chama de “senhora”, “vestal” e “pombinha”, remetendo a uma falsa aparência de mulher virtuosa, contrastada com declarações generalizadoras, para ofender sua honra, como “Todas as mulheres perdidas são assim”.²⁷⁸

As movimentações no palco completam a caracterização do vilão, que faz barulho ao arrastar a cadeira, gargalha e grita muito, embora saiba que a criança esteja dormindo. O clímax do prólogo acontece quando Alfredo pega o chicote a fim de bater em Clara. É impedido por José, que salva a criança de muitas surras, iguais às que, frequentemente, os negros sofriam. Pode-se deduzir nesse gesto de confronto a expressão de um sentimento abolicionista. José evita que Clara apanhe de chicote e enfrenta o homem branco, no caso Alfredo, ameaçando-o com uma faca.

José: Sim, o negro...o teu inferior, o paria das sociedades modernas, o mulato, o proscrito da ventura, que te diz: tens o inaudito arrojo de bater na minha face com a ponta deste chicote, cravo-te esta faca no coração. (*Apontando-lhe a porta*). Sai. (*Alfredo e Luiz vão recuando com expressão de terror no semblante até sair*).

José consegue se impor apontando uma faca para Alfredo, que sai imediatamente da sala. Arthur Rocha arma o conflito entre negro e branco, mas não coloca muita ênfase na arma. O dramaturgo não parece querer mostrar com isso uma revolta dos negros; antes sinaliza uma atitude individual de José, de motivação particular, com a finalidade de evitar “que manchassem aquela que libertou a minha mãe”. José salva Clara, uma mulher inocente que foi enganada pelo vilão. O faz para honrar o nome dela, porque libertou sua mãe. Sua atitude individualizada na cena com Alfredo pode demonstrar uma tentativa de Arthur Rocha de conceder voz ao negro, sem representar, entretanto, a coletividade. O uso da arma não sugere uma ameaça de rebelião por parte dos escravos. Esta, inclusive, foi pouco representada na dramaturgia que discute as causas e os efeitos da escravidão no Brasil.

2.2.3. O homem e o meio: um ambiente de disputa

O prólogo de *José* se passa na Bahia, ao passo que a ação principal transcorre no Rio de Janeiro. Carlos Alexandre Baumgarten afirma que a mudança de espaço era comum nas peças publicadas na *Revista Mensal do Partenon Literário*. Segundo o crítico, tratava-se de uma tendência dos escritores gaúchos de alinharem-se ao movimento

²⁷⁸*Ibidem*, p.14.

literário da corte, movimento no qual José de Alencar e seus contemporâneos eram percussores.

Além disso, diferentemente das comédias, ambientadas em Porto Alegre, os dramas têm sua ação passada no Rio de Janeiro, na Bahia, em Minas Gerais, afastando-se, com isso, qualquer conotação regional.²⁷⁹

Além da relação geográfica entre as províncias, há o espaço interno da ação. Exceto pelo prólogo, situado na simplória casa de Clara, todo o restante do drama acontece na casa de José. O ambiente demonstra ser de bom gosto e acolhedor, como fica evidente na rubrica do primeiro ato, “O gabinete elegantemente mobiliado”, e do segundo e terceiro atos, “sala luxuosa”. Essas didascálias dão indícios de que José conseguiu uma condição econômica melhor do que aquela que tinha dezenove anos antes, quando Ângela nascera. A explicação aparece já na primeira cena: José tornou-se um jornalista político renomado na cidade do Rio de Janeiro.

José: Eras tu, Ângela? Estava tão embebido a escrever, que...

Ângela: Sem dúvida, um daqueles brilhantes artigos com que fustiga todos os dias os erros do governo e firma a sua reputação de escritor balizado?

A resposta de José indica que a personagem estava em sintonia com as ideias modernas, identificando-se com as ideias liberais, e por isso, não acreditava no talento inato, mas na observação do mundo. Ainda defendendo a nova corrente de pensamento, José segue a conveção do drama realista e condena os vícios e a imoralidade. A explicação mais extensa serve para informar o leitor/espectador sobre suas motivações e para realizar a defesa da tese: o Brasil só irá progredir quando cessar a corrupção do governo e as injustiças raciais.

José: Qual, Ângela...se alguma coisa faço, não é que seja resultado de um talento feliz, nem de uma ilustração profunda. É que, nos amargores da minha vida passada, no estudo que hei feito no mundo e de suas coisas, tenho aprendido a amar a virtude e a desprezar a imoralidade e o vício. Nesta luta política, em que me vês envolvido, eu sou talvez uma ave peregrina, sonhador de utopias, de futuros irrealizáveis. Guia-me o bem da pátria e revolta-me a corrupção dos governos. Para isso vê: todos os dias lançam-me em rosto a inferioridade do nascimento; cospem sobre mim uma das colunas de todos os jornais a baba peçonhenta da difamação e do insulto. E eu não paro na minha derrota: prossigo sempre, como se fora surdo e cego, marchando para o futuro, com o mesmo desprendimento com que sobe as eminências do espaço, em demanda da ciência, o audaz aeronauta.²⁸⁰

²⁷⁹ PORTO ALEGRE. Apolinário. *O teatro de Apolinário Porto Alegre*. Carlos Alexandre Baumgarten (org.), p.11.

²⁸⁰ ROCHA, Arthur Rodrigues. *José: drama em 1 prólogo e 3 atos*. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1879, p.17.

José lança mão de metáforas para se definir como um sonhador: a figura romântica da “ave peregrina” em contraste com o símbolo da modernidade, “o audaz astronauta”. Em um primeiro momento, essas alegorias parecem defender ideias opostas, um embate entre jovens e velhos. Todavia, ambas indicam que para existir o progresso é necessário se desvincular do micro (individualismo) para enxergar o macro (a humanidade). José usa a mesma oposição para defender sua tese política: o governo existe para representar o desejo do coletivo. Essa ideia aparece no começo do primeiro ato, quando Ângela afirma que vai levar café para José enquanto o padrinho trabalhar em casa. Ele diz que está “zangado” com tal prática, por isso, deve “ficar de mal” durante alguns dias.

José: Atreve-se?

Ângela: Oh! se sim: hei de continuar a trazer-lhe o café todas as manhãs, depois do jantar e a noite; e agora sou quem diz: não admito contrariedade.

José: Sim?...Então que rebelar-se contra o poder constituído? Sabe em que crime incorre?

Ângela: Não sei nem o desejo. O que sei é que, se me contesta, serei eu quem se zangará, e então não o ficarei só por vinte e quatro horas, mas por vinte e quatro dias.

José: Deveras?

Ângela: Bem deveras.

José: Está bom; submeto-me, confessando-me vencido. Tu representas, por exemplo, a soberania do povo, e eu o poder governativo. Ante a vontade daquele deve este submeter-se. São as minhas teorias em política, admito-as no lar doméstico. Traze, pois quantas xícaras quiseres, que eu te prometo beber todas com a mesma satisfação, que eu vou beber esta, apesar de fria.

Ângela: Dê-me a, faz-se outra.

José: Não quero.²⁸¹

José, representante do poder constituído, submete-se a vontade de Ângela, representante do povo, uma vez que ele afirma “O governativo deve sempre se submeter a vontade do povo”. Assim, José assemelha-se com os chamados “republicanos revolucionários” que desejavam o fim da Monarquia e a instauração de um Novo Regime inspirado na Primeira República Francesa (1792 – 1794). Para esse grupo era fundamental que os populares tivessem participação política e, para agradar sua afilhada (povo), o jornalista (governo) se sacrificou e tomou seu café preto frio.

A conversa é interrompida pela chegada do apaixonado Carlos, que traz um ramalhete de flores para Ângela. José não deixa de comentar o embate entre os novos e os velhos, porém, não o faz na forma de um debate entre o teatro romântico e o realista.

²⁸¹ *Ibidem*, p.18 e 19.

Carlos, afirma que José está “de veia”, expressão popular que significa estar solícito, de bom humor.

José: O senhor, sim; porque é mister que compreendamos os risos da predileção das moças não são dos velhos risos carunchoso que, no descerrar dos lábios, deixam ver ordinariamente uns dentes amarelados e gastos pela ação do tempo, se é que ainda a felicidade de mostrar os dentes lhe é permitida. Os que elas amam são dos moços, que representam a primavera com todo o seu cortejo de galãs e primores, esses risos expressivos, que falam, que cantam, que dizem mais do que a palavra, porque têm a eloquência despótica do amor, que em tudo se manifesta grande tal qual é. Ria-se, pois, senhor Carlos para Ângela: é isso o que ela quer.²⁸²

A explicação para o intervalo de tempo e espaço entre o prólogo, localizado na Bahia, e a cena atual se dá por intermédio de Carlos que, na ausência de José, relembra o encontro com Ângela, Carlos rememora o passado confessando que, desde a sua chegada ao Rio de Janeiro, encantou-se por ela. A moça reclama da demora na formalização da cerimônia. Pede explicações ao noivo, que é interrompido pelo retorno de José à sala. Mais uma vez, a movimentação de José no palco faz com que, sendo perspicaz, entenda as preocupações de Carlos. O padrinho de Ângela decide contar a seguinte história:

José: (*que deve ter ouvido o final da cena*). Que certo rei, andando um dia à caça, viu de repente um dos seus cortesãos, que havia ficado na corte, vir a todo galope. Percebeu logo que aquilo era alguma notícia de importância a que lhe vinham dar. Parou e esperou. O cortesão chega, e pondo a alma pela boca fora, diz-lhe sem tir’-te bem guar’te: Senhor, morreu a rainha...Imaginem o estado que ficou o rei. Deitou a correr em direção ao palácio, saltando por cima dos abismos enormes, vencendo as distâncias com a rapidez do raio. Chega, corre à câmara da rainha, que vem ao encontro, por sua vez assustada de tanta precipitação. O rei, ao vê-la viva, sente uma tal alegria que lhe produziu um ataque na cabeça, do qual esteve para fazer grande viagem da eternidade. No cabo, o cortesão fora vítima da sua leviandade. Saindo de casa ouviu dizer – morreu agora mesmo a rainha, e para ser o primeiro a dar esta lutuosa notícia correu sem indagar mais nada. Porém, a rainha que morreu era uma mulher da moda muito conhecida na terra pela depravação de seus costumes. O cortesão teve como prêmio de seu engano funesto, o ser banido da corte e despido de todas as honras...²⁸³

A partir de uma tradição popular, José transmite com sabedoria um recado à Carlos: quem reproduz informações sem verificar a veracidade delas sofre consequências terríveis. A história de José é resposta da cena anterior, quando Carlos hesitava em confessar à Ângela que a demora no casamento era porque seu pai não queria que ele se

²⁸² *Ibidem*, p.20.

²⁸³ *Ibidem*, p.23.

casasse com a filha de um negro. Luiz, pai de Carlos, reproduz os preconceitos raciais a respeito do padrinho de Ângela, acusando-o de ter sido escravo de Clara.

Luiz: (...) Mas sabe, o que diz o mundo, o que diz a sociedade, o que dizem os amigos?...

Que Carlos vende-se a seu padrinho, que secretamente tem muito dinheiro; que baixa da sua posição e abdica dos seus brios de homem, movido unicamente pelo interesse. E mais: sabe como chamam o seu padrinho? O negro. Pois dizem também que esse negro é seu pai, que V. Exa. É filha de um amor criminoso, que seu padrinho foi escravo de sua mãe.²⁸⁴

A fim de se defender, José declara:

José: Há de dizê-lo já. Essas torpezas, que veio contar a essa criança; esse fel, que veio derramar naquela alma inocente; essas mentiras de que se fez, não inconsciente mas calculado eco; essa infâmia, que veio transmitir a Ângela, há de repeti-la aqui, em presença de teu filho, que eu quero esmagar também por minha vez os detratores de minha honra e da minha santa mártir, que foi mãe daquela criança. Ah! É demais!...Até hoje, em quase vinte anos de lutas, eu tenho vivido dentro em mim mesmo, dedicado a religião dos meus afetos, que todos se concentram sobre a terra nessa infortunada menina. Tenho sido indiferente às vozes da maledicência, do rancor, da inveja, da paixão individual; tenho desprezado os assaltos dos cães famintos de reputações alheias: tenho fechado as portas do meu lar às visitas curiosas dessa sociedade egoísta; porque até então era só eu quem sofria, era só a mim unicamente que a falsidade e a mentira assestavam as suas almas traiçoeiras. Mas, agora, que ousam tocar naquilo que eu tenho de mais caro, na memória de sua mãe, Ângela, eu mudo de ideia e dou também o combate. Vamos, me fale, bem vêes que tenho direito de exigir.²⁸⁵

José, assim como Sérvulo em *O filho bastardo*, é um negro que ascendeu socialmente pelo trabalho e pelo empenho em tentar compreender a sociedade da década de 1870. Neste sentido, o jornalista comporta-se como o advogado Sérvulo ao assumir a postura de “observador”, postura muito utilizada pelos escritores realistas para criticar a sociedade oitocentista.

José: O que é que não sei, criança? Ao meu olhar de investigador nada escapa, e estes fatos que acabam de dar-se, tanto os esperava eu, que ainda cheguei a tempo de tratar bem a limpo.²⁸⁶

Assim, é José que revela os fatos que aconteceram há dezenove anos na Bahia para tentar combater as infâmias que impediriam o casamento de Ângela e Carlos e, portanto, decepcionariam a garota. José desmente todos os “excessos” pelos quais a sociedade e Luiz o julgavam imoral, a começar pela conduta indevida de Luiz na noite fatídica. Segundo José, o rapaz estava bêbado, o que revelava uma atitude inconsequente

²⁸⁴ *Ibidem*, p.27.

²⁸⁵ *Ibidem*, p.28 e 29.

²⁸⁶ *Ibidem*, p.29.

já que era casado e tinha um filho. Dessa maneira, o “fracasso do pai legítimo” contrasta com a figura de pai adotivo assumida por José. O negro mostra-se mais virtuoso que o branco. Primeiro, por tentar reparar a vergonha da difamação de Clara, difamação que poderia sofrer perante a sociedade, uma vez que sua filha era fruto de um casamento ilegítimo. José esclarece que a ajuda que concedia era fruto da gratidão pela alforria de sua mãe e da relação entre eles, não se tratando de nenhum interesse amoroso. Tal como ocorre a Sérvulo em *O filho bastardo*, José não pode amar. O amor lhe é proibido não em razão da ausência de qualidades pessoais, mas sim em razão do preconceito racial intransponível.

Diferentemente das mães negras, escravas que serão retratadas na dramaturgia da década de 1880, José é um negro livre. Porém, ao responsabilizar-se pela criança assumindo o lugar de pai e ao ter de sustentar Ângela, a personagem afirma estar assumindo a condição de escravo do próprio trabalho. O esforço de José para se firmar pelo trabalho é reconhecido por outras personagens. Salustiano, por exemplo, afirma que para o negro conseguir destaque na sociedade só a partir de muito trabalho.

Salustiano: Uma coisa, porém, digo eu: que o que tem de mal o pai possui o padrinho de bom. Olhe que um homem destes para erguer-se a altura em que ele está é preciso que tenha trabalhado muito.

Assim, José tem de sair do “refúgio de sua casa” e se colocar em confronto com uma sociedade intolerante e preconceituosa para sustentar sua filha adotiva. Por isso mesmo, José tem uma postura combativa indicada cenicamente pela sua imposição de voz, mas, sobretudo, pelo seu poder retórico, que evidencia a contradição de seus difamadores.

José: Não conhecia eles os elos sublimes que me legavam aquela santa. Fique-o sabendo, Sr. Luiz da Cunha, fiquem todos sabendo que aquela mulher havia arrancado, por uma ação generosa, as algemas do cativo dos pulsos de minha mãe, quando eu ainda era feliz e o futuro lhe sorria. Eu adorava-a com idolatria, com fanatismo. Alfredo de Magalhães no dia seguinte partiu para a Europa e eu me tornei-me escravo, hipotequei as minhas forças, o meu talento, a minha dedicação a felicidade e ao bem estar de Clara. Dalí a cinco anos, ela morria, deixando ao meu cuidado esta criança, que eu batizava com o nome de minha mãe, porque ela dissera-me: Ponha-lhe o nome de Ângela, José. Eduquei-a, fiz dela o mais que podia, trabalhei, ergui-me da obscuridade, busquei um centro mais vasto para desenvolver minha atividade e com para a corte. Aqui estou, se feliz, se desgraçado, não sei. Esta é a verdade. Agora, que já destruí essa infame calúnia que por aí correu, vão, meus senhores, deixe-me no isolamento do meu lar, que os senhores vieram amargurar, para assistirem ao combate que vou travar com os seus detratores. Adeus.²⁸⁷

²⁸⁷ *Ibidem*, p.31.

O “isolamento do lar” e o “mundo lá fora” constituem mais uma oposição espacial entre para desenvolver o drama de tese de Arthur Rocha. É a sociedade, deturpada por valores morais decadentes, que invade o lar e o desestabiliza.

2.2.4. Alfredo de Magalhães, o vilão

Há dezenove anos, Luiz, embora não concordasse com todas as ações de Alfredo de Magalhães, era seu companheiro. A caracterização do pai de Ângela como uma pessoa má é feita por Luiz, seu colega no prólogo.

Luiz: O certo é que é filha de Alfredo de Magalhães...não sei se conheceram?...um perdido, que foi estudante de medicina da Bahia, onde residia sua família. Morreu-lhe a mãe, ele recebeu uma boa mealhada e foi desfrutá-la na Europa. Lá, bem depressa achou em que gastá-la e viu-se em pouco tempo miserável, pobre e o que é mais, desonrado. Começou então a ser cavalheiro de indústria, e as suas gentilezas atraíram-lhe as simpatias da polícia. Fugiu de Paris e veio para o Brasil; chegando em Pernambuco, inculcou-se médico e fez, então, como jogador, libertino e até ladrão, jus a uma severa correção. Preso, conseguiu evadir-se da cadeia, e, segundo supõe o jornal, em que li esta notícia, usa atualmente de um nome que não é o seu. Quem sabe mesmo se não estará atualmente no Rio de Janeiro?²⁸⁸

A fala que Luiz profere ao se dirigir a Salustiano, Amaral e Silveira deixa o espectador / leitor sem saber muito bem quais são suas intenções. Estaria ele arrependido de ter sido colega de Alfredo de Magalhães no passado? Ou estaria enganando os rapazes, para que não soubesse de sua amizade no passado? Para Luiz, José e Alfredo de Magalhães são indignos de serem sogros de seu filho, porém, com justificativas diferentes: o primeiro pela questão racial, o segundo pela falta de princípios éticos e morais do vilão.

Conforme visto anteriormente, Salustiano defende José, dizendo que é um trabalhador. A atitude é interpretada por Amaral como sinal de seu interesse em pedir Ângela em casamento. Porém, Silveira afirma que não passa de interesse dele em trabalhar na redação do jornal. Amaral tem uma postura agressiva em relação a José e Ângela. Ele os chama respectivamente de *pai José/ pai velho e quartã*. José é atacado por organizar bailes e saraus na sua casa. Ou seja, um negro participando do meio letrado, cultural e com uma boa posição econômica torna-se um motivo de desgosto para os brancos. Amaral também xinga Salustiano de tolo.

Amaral: Eu cá não sou homem de minudencias. Quem a sustenta, quem lhe bota a benção de manha, a tarde e a noite? José; logo, quem não quer ser lobo

²⁸⁸ *Ibidem*, p.33.

não lhe vista a pele. Deu agora o *pai velho* em dar bailes e saraus todas as semanas. Intenta talvez deslumbrar com o seu luxo algum incauto que lhe pretenda a filha...É doido.²⁸⁹

Ao se encontrar com Armando José revela a Luiz que tem a impressão de já conhecer o rapaz. Luiz tem a mesma percepção. Movido pela intuição, José aproveita-se da hora para ter tempo de escrever “algumas linhas” para a próxima edição do jornal, sem aprofundar-se, contudo, no conteúdo da notícia.²⁹⁰

2.2.5. Carlos, o apaixonado

Depois das acusações de José a Luiz, Carlos resolveu utilizar-se disso para conseguir que o pai aceitasse o casamento dele com Ângela. O moço acha que o pai é uma boa pessoa, “um pouco inconsiderado”. Com base nessa premissa, Carlos nega a hereditariedade afirmando que “A culpa dos pais não deve recair sobre os filhos, e que, a ser assim, também eu tinha muito de que considerar-me culpado.”²⁹¹ Filhas de escravos, portanto, não deveriam nascer escravas.

Carlos é definido como sendo um romântico babão por Arnaldo, que ridiculariza a declaração de amor que faz para Ângela. Em muitos momentos, porém, Carlos parece ser lúcido em relação ao ambiente em que vive, muito mais virtuoso que seu pai Luiz, por exemplo. Em relação a José, o amante afirma à garota que o padrinho dela é inteligente o bastante para defender-se dos preconceitos contra os negros impostos pela a sociedade.

Carlos: (...) Teu padrinho é um caráter, que aprendeu nas muitas vicissitudes e privações porque tem passado, a ser estoicamente desgraçado. Acha ele um delicioso prazer em ver essa sociedade, que diz desprezá-lo, esses homens, que o insultam, virem curvar-se aos esplendores do seu fausto. Ri-se intimamente quando os vê, os parvos, babujando lisonjas, que ele recebe de rosto erguido e fronte altiva.²⁹²

Na cena seguinte, o ponderado e inteligente José impede que Carlos, impulsionado pela raiva, tenha uma atitude impensada contra Arnaldo. O vilão debochava da declaração de amor de Carlos e o rapaz enfurecido chama-o de “Senhor”. Arnaldo vira-se perguntando quem o havia chamado e José, puxando Carlos, assume que fora ele quem

²⁸⁹ *Ibidem*, p.35.

²⁹⁰ *Ibidem*, p.36.

²⁹¹ *Ibidem*, p.37.

²⁹² *Ibidem*, p.38.

chamara o vilão. Ironicamente, Arnaldo responde “Arnaldo de Mattos, seu criado”. José, colocando Arnaldo como grande conhecedor da “ciência sociológica”, pergunta-lhe o que pensa “daqueles que frequentam os salões para pregar a moral perniciosa, podre e corrosiva?”²⁹³

Entendendo a acidez de José, Arnaldo tenta se defender da possível crítica respondendo: “penso que ao menos tem o mérito de mostrarem tais quais são”. Após a resposta de Arnaldo, José oferece Ângela para dançar com ele. Trata-se de outro passo de seu plano para desmascarar o vilão e, por isso, confessa acalmando Carlos sedento por vingança que “aquilo é o epílogo de um grande crime. É uma expiação que começa”.²⁹⁴ O jovem apaixonado e o padrinho saem de cena.

Em seguida, Silveira e Amaral adentram o proscênio e comentam o plano de Arnaldo. Amaral, acredita que Arnaldo quer se casar com a garota. Silveira esclarece que o plano de Arnaldo é apenas ter “a mulher como mulher” e mais nada.

Silveira: Salta fora, bobo!... Pois tu não vês logo o que faço com segundas tenções? Ignoras que as coisas publicas pertencem a todos? E que consumado o ato por Arnaldo ele assume consequentemente a responsabilidade e nós podemos...

Amaral: Ah! é isso?

Silveira: De certo. (*Vão saindo de braço e encontram Luiz da Cunha*)²⁹⁵

A imoralidade dessas três personagens as caracteriza como vilãs. Luiz da Cunha, entretanto, oscila entre compreensivo e maldoso. Embora tenha alguns momentos ponderados, assume uma postura de pai rígido e reticente com Ângela a quem chama de “filha de um criminoso”, “réprobo social”. Ela é acusada duas vezes por Luiz: por ser filha de Alfredo de Magalhães, corrompido moralmente, e por ser adotada pelo negro José. Carlos, em uma atitude heroica, defende-a garota dizendo não se importar com suas origens, muito menos com a opinião pública.

Carlos: Porque? Porque, sem o conhecer, aborreço-o, odeio-o e seria capaz de mata-lo se me oferecessem ocasião de fazê-lo lealmente. Sabe de uma coisa? – Esta vida não posso suportar mais. Que me importa a mim o preconceito, a sociedade, o mundo, a própria razão? Desprezo tudo; volto costas a essas conveniências mesquinhas, a esses ignóbeis deveres, que a opinião pública prescreve, e digo-lhe: vou casar; Ângela será minha mulher dentro de poucos dias.²⁹⁶

²⁹³ *Ibidem*, p.40.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*, p.42.

²⁹⁶ *Ibidem*, p.43.

O jovem apaixonado questiona o pai sobre o passado, julgando-o também imoral, uma vez que era amigo de Alfredo Magalhães e abandonara a família para entregar-se aos vícios. O pai do garoto tenta justificar sua falta de virtude, por meio de um argumento determinista: ter sido “arrastado pelas más companhias”. Esse argumento é reafirmado quando Luiz conta que a mudança para a cidade do Rio de Janeiro, aliada à oportunidade de trabalho, foram suficientes para que se redimisse do passado vergonhoso.

Carlos prefere romper com os laços domésticos a abdicar do amor de Ângela. Prefere perder o sobrenome “Cunha” herdado de seu pai para transformar-se em “Carlos de Magalhães”, usando o sobrenome de um infame.

2.2.5. Lembranças da mocidade

No segundo ato, o drama *José* começa a ter cenas mais curtas e alternância de núcleos de personagens com conflitos distintos e o vilão Arnaldo transita entre essas cenas. Assim, José (Ato II, cena 3), Luiz (Ato II, cena 3), Ângela (Ato II, cena 4) e Carlos (Ato II, cena 9) pressentem que a figura de Arnaldo causa um certo incômodo. Na décima cena, Arnaldo e Ângela finalmente encontram-se sozinhos. É apenas neste momento que Arnaldo percebe que a garota desperta nele alguns sentimentos. Ele declara: “eu vi em V. E^a. não sei que vaga recordação da minha mocidade” e “pode ser que eu a conheça a mais tempo; tenho quase como certo.”²⁹⁷

A despeito da percepção, Arnaldo prossegue em seus galanteios, tornando-se mais invasivo. Diz estar apaixonado pela beleza da garota e, para tê-la, é capaz de “todas as loucuras”. Arnaldo tem o objetivo de assustar Ângela. Aumenta o tom de voz para esclarecer que estava no baile apenas para encontra-la, já que se encantou com ele dias antes, quando estava assistindo à companhia lírica no teatro.

Outra vez, Arnaldo avança na garota insistindo em declarar-se. Para isso, esnoba de novo o lirismo de Carlos, o que faz com que Ângela o repila. Ofendido, Arnaldo declara rindo com sarcasmo: “Não imagina que inimigo eu sou. Jurei que só a mim pertenceria e hei de cumprir esse juramento custe o que custar.”²⁹⁸ Com medo, Ângela pede para ir embora. O Arnaldo passa a chantageá-la para que não conte o que se passou na sala. Revela que trouxe um frasco de veneno e não se importa em se vingar de José ou de Carlos, caso ela abra a boca.

²⁹⁷ *Ibidem*, p.45.

²⁹⁸ *Ibidem*, p.46.

Ao encontra-los, José nota que a voz dela estava trêmula. Como bom observador, pergunta o que aconteceu. Ângela revela apenas que sente medo de Arnaldo. Ela pergunta ao padrinho: “Quem é?” e José, como se sua intuição já tivesse lhe falado, exclama: “Quem é? Amanhã o saberemos e, assim, encerra-se o segundo ato.

Armados os conflitos, o terceiro ato apresentará o desfecho. A primeira cena já mostra o ardiloso José verificando as linhas que mandara publicar um dia antes e guardando o jornal para o momento certo. Ele ainda não conseguiu descobrir o que houve na sala entre Arnaldo e Ângela. A jovem diz sentir por aquele homem um “misto de repugnância e respeito”. José, como um pensador atualizado com as explicações científicas da época, exclama a parte “é a voz do sangue que fala”.

2.2.6. O plano

A fim de agradecer pela recepção na última noite, Arnaldo vai até a casa de José. Neste momento, o jornalista começa o plano para desvendar a verdadeira identidade do vilão. A virtuosidade do padrinho de Ângela aparece na sua autodenominação: ele “adora a justiça e deseja ver os castigados todos os culpados”.²⁹⁹ José lê para Arnaldo as linhas que escrevera no dia da festa, a fim de desmascará-lo

José: Perdão, já agora quero provar-lhe que não tinha intenção de trocar o seu nome e que só fazia influenciado pela leitura. Ouça (*lendo*): A polícia procura ativamente segundo nos consta, um certo cavalheiro da indústria, que depois de ter feito inúmeras gentilezas em Paris, emigrou para Pernambuco, onde, dizendo-se médico, cometeu muitos crimes, entre eles um caso de envenenamento. (Está lendo e observa Arnaldo que se mostra indiferente). Processado e preso, conseguiu evadir-se da cadeia e dizer estar atualmente homiziado nesta cidade, onde se apresentou com um nome suposto, sendo o próprio...Alfredo Magalhães. Fazemos votos para que sejam coroadas de feliz êxito as diligências da polícia”.³⁰⁰

Contudo, Arnaldo não dá muita atenção para a notícia. Só muda de postura quando José afirma ter conhecido o criminoso, mas frisa que não o reconheceria se o visse hoje. Arnaldo respira aliviado, com a possibilidade de não ser descoberto. O recurso da imprensa como um objeto capaz de modificar o trajeto da história também apareceu em outras produções literárias como no romance *A escrava Isaura* e no drama *Cora, ou a escravatura*, inspirado na obra de Bernardo Guimarães.

²⁹⁹ *Ibidem*, p.54.

³⁰⁰ *Ibidem*.

Na segunda cena, Carlos entra a fim de pedir Ângela em casamento. Ao ver a declaração de amor, o vilão gargalha novamente e se retira, prometendo voltar em outro momento. José, sabendo que seu plano está encaminhado, não dá atenção a Arnaldo e declara que ela precisa responder ao pedido. Neste momento, o padrinho de Ângela sai de cena para pedir luzes. A didascália da cena indica que um criado a traz. Assim como Mathias do drama *O filho bastardo*, trata-se de um trabalhador livre, um criado, e não um cativo. Esse pequeno detalhe torna-se importante também para caracterizar José. Ele é negro e conseguiu ascender financeiramente pela força de seu trabalho como redator. Assim, o jornalista pode pagar por um empregado, sem a necessidade de explorar outras pessoas.

Ângela, ao ouvir a declaração de Carlos, vacila com medo da ameaça feita por Arnaldo no dia anterior. Enfurecido com a situação e movido pelo ódio a Arnaldo, Carlos diz ser capaz de “cometer um crime” e se retira. Desesperada, Ângela pede a José que o siga, deixando a cena vazia.

Arnaldo aparece depois de alguns instantes e pede aos companheiros Silveira e Amaral que fiquem de sobreaviso, caso alguém chegue. Embora Arnaldo assumira uma postura convicta de criminoso consciente de seus vícios, há um sentimento desconhecido que lhe causa medo pela primeira vez. A profundidade psicológica de Arnaldo e a revelação da sua verdadeira identidade ficam evidentes no seguinte trecho:

Arnaldo: (*só, cerrando cuidadosamente a porta por onde saíram os dois*). Aproxima-se o momento solene. Estou quase perdido. Este homem conhece-me e é capaz de denunciar-me, se já não o fez. Pois seja: perdição por perdição; desonra por desonra! Já agora, arremessado na carreira do crime, que muito é que junte aos que tenho perpetrado mais este? No meu caminho tenho derramado sempre o mal...eu sou o demônio, talvez. Nunca vacilei na escolha dos meios para chegar a um fim qualquer, e todavia agora, nesta sala, só comigo mesmo, quase a obter o resultado que almejo, tenho medo...Não sei que vago temor que me aflige. É talvez o pressentimento de uma desgraça eminente...É talvez o pressentimento de uma desgraça eminente...(Fica pensativo, de repente dá uma gargalhada) Ah! Ah! Ah!...Mas que medo é este? Vamos, Alfredo de Magalhães, mais um passo para o abismo. (*Pausa*) Vem gente...É ela.³⁰¹

Ao encontrar Ângela, Arnaldo a ataca. Neste momento, a violência de Arnaldo transforma-se da violência psicológica - com ameaças, gritos e gargalhadas - para a violência física. A rubrica indica: “Alcança-a, tapa-lhe a boca e luta para inclina-la”.³⁰² Quando Ângela está quase a ceder, entram Luiz, Carlos, Silveira, Amaral e

³⁰¹ *Ibidem*, p.59

³⁰² *Ibidem*, p.62.

Salustiano. José revela a verdadeira identidade de Arnaldo, chamando-o pelo verdadeiro nome, o Alfredo de Magalhães. Furioso, ele vai atacar José, mas é impedido por Carlos que ameaça o pai biológico de Ângela com um revólver.

Arthur Rocha não constrói um desfecho satisfatório para as personagens secundárias. Luiz, Silveira, Amaral e Salustiano são esquecidos. Por esse motivo, não dá para perceber se eles são associados ao malou se foram corrompidos pela má índole de Arnaldo/ Alfredo.

José relembra Alfredo de Magalhães sobre o abandono de Clara e Ângela na Bahia

José: Sim, uma filha que tu abandonastes, que deixastes na miséria, e que eu eduquei e alimentei com os meus esforços e a minha dedicação. Eu sou aquele negro que impediu na véspera de tua partida para a Europa. Que a esvergalhasse covardemente...este é Luiz da Cunha, o teu amido de então...E agora queres saber quem é a tua filha? Vem, monstro...(trava-lhe do braço). Olha; a mulher que tu querias desonrar a todo o transe, essa criança inocência cuja a coroa virginal tu intentavas desfolhar com a ferocidade chacal, cuja pureza tu maculavas com o teu contato, essa menina enfim que aí vês, desmaiada e confusa, envergonhada talvez de ter um pai como tu...essa mulher. Alfredo, é tua filha!³⁰³

Alfredo de Magalhães ao dar se conta que quase cometeu um incesto, enlouquece. José confia a filha ao futuro marido, Carlos. Só assim, acha-se tranquilo para morrer. A defesa do casamento é realizada de modo que a instituição garanta que a mulher não fique desamparada e garanta que “os pais sabem que têm filhos e os filhos sabem quem têm pais”.

José: Sim...No abismo de ignomia em que se atirou podia encontrar a loucura ou a morte. A morte seria preferível. Carlos, fui busca-lo a sua casa para entregar este penhor. E Ângela, aí o tem. Eu já estou cansado da luta da vida e bem cedo, talvez, ela terá de ficar no desamparo. O fruto dos amores fáceis, das uniões ilegítimas ali está. (*Indicando Arnaldo, que está abatido nos braços de Luiz e outros*). Esbravejem contra o casamento, falem, gritem, caluniem, insultem, mas ao menos não produz ele destes factos horríveis de descer um homem nivelar-se com os irracionais, porque os pais sabem que têm filhos e os filhos sabem quem têm pais. A família é felicidade, a ventura suprema, e o casamento é a benção purificadora, o elo que reúne, a fonte de que ela se origina. Vai, Ângela, sê feliz.

Embora o drama *José* não apresente escravos em cena, a escravidão é o assunto principal da obra. Ela se materializa na figura de José, que honra a memória da mãe escrava liberta por Clara e sofre preconceitos por ser negro. A defesa pela instituição

³⁰³ *Ibidem*, p.63.

do casamento pode ser vista como princípio de um argumento utilizado pelos dramaturgos abolicionistas na década de 1880: a escravidão legitima as relações ilícitas e gera filhos sem pais.

2.3. O jornalismo político partidário no Rio Grande (1881 - 1888)

Na província de São Pedro do Sul, o domínio político do Partido Liberal tornou-se efetivo entre 1872 e 1889.³⁰⁴ Neste período de hegemonia liberal a imprensa de Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre ganhou destaque.

Com o final dos conflitos da Revolução Farroupilha, os historiadores verificam o surgimento de uma imprensa civil de caráter partidário ou panfletária que vai de 1850 até 1900.³⁰⁵ Proprietários e editores filiavam-se a partidos a fim de manter a sobrevivência financeira dos negócios e defender sua ideologia. Além do subsídio proporcionado pela política, a publicidade passou a custear a publicação dos periódicos, fazendo com que as folhas conseguissem se manter por um período de duração maior do que a efemeridade existente no início do século.

Em *A pequena imprensa rio-grandina no séc. XIX*, Francisco das Neves Alves analisa de que modo os partidos políticos ou tendências políticas se utilizaram da imprensa rio-grandina para expor seu posicionamento durante os últimos trinta anos do século XIX. Neves atenta para a prática de um jornalismo opinativo, na cidade do Rio Grande, no qual os interesses e vínculos com grupos políticos eram difundidos nas folhas diárias.

Com uma prática jornalística predominantemente opinativa, os periódicos político-partidários desse período possuíam um papel de representação direta/indireta daqueles agrupamentos, como órgão de partido e/ou atendendo aos interesses de seus responsáveis.³⁰⁶

O envolvimento entre a imprensa noticiosa e a escravidão foi retratada pela caricatura publicada no periódico ilustrado *O Diabrete* em 1880. A folha caricata era a simpatizante do Partido Liberal e a favor da abolição. Nesta ocasião, *O Diabrete* criticava uma suposta união entre os jornais *Artista* (1862 – 1912) - não partidário, mas também,

³⁰⁴ ALVES, Francisco das Neves. *A pequena imprensa rio-grandina ao final do século XIX: A presença do jornalismo político-partidário*. In: Rio Grande: Revista Biblos, 1997, v.9. p.46.

³⁰⁵ HOHLFELDT, Antônio; RAUSCH, Fábio Flores. *A imprensa sul-rio grandense entre 1870 e 1937: Discussão sobre critérios para uma periodização*. Trabalho apresentado ao NP de Jornalismo, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, entre 6 e 9 de setembro, na Universidade de Brasília, Distrito Federal. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0431-1.pdf>

³⁰⁶ ALVES, Francisco das Neves. *A pequena imprensa rio-grandina ao final do século XIX: A presença do jornalismo político-partidário*. In: Rio Grande: Revista Biblos, 1997, v.9, p.58.

apoiador do Partido Liberal - e o conservador *Diário do Rio Grande* (1848 – 1910). A imagem mostra duas escravas sustentando os periódicos rio-grandinos, com a legenda “Desconfiamos que estas meninas andam de mãos dadas”.



Imagem I: *O Diabrete*, Rio Grande. 28 de novembro de 1880. Arquivo MUSECOM

2.3.1. *Eco lusitano* e a imprensa portuguesa no Rio Grande

O *Eco Lusitano* (1882 – 1888) foi um dos mais duradouros periódicos ligados à colônia lusa.³⁰⁷ Publicado no Rio Grande, se tornou uma raridade. O único exemplar localizado refere-se à edição comemorativa do 243º aniversário da restauração de Portugal em 1640 e data do dia 01 de dezembro de 1883.³⁰⁸ Neste número, o primeiro texto é de autoria de Arthur Rocha e se intitula “O gigante e o pigmeu”. O artigo de Rocha defende a tese de que o tamanho territorial dos países não significa o “progresso das ideias”. Para comprovar isso, Arthur Rocha afirma que a grandeza de Portugal não se dá pela extensão de seu território, mas principalmente por conta do regime monárquico liberal. Em contrapartida, a grande Rússia torna-se pequena e limitada por permanecer em um sistema autocrático, “sistematicamente inacessível à influência das reformas sociais e políticas reclamadas pela civilização”.

³⁰⁷ *Idem*. *A imprensa da colônia portuguesa no Sul do Brasil: fragmentos identitários*. Lisboa/ Rio Grande: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Biblioteca Rio-Grandense, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27145/1/A%20imprensa%20da%20colonia%20portuguesa%20no%20sul%20do%20Brasil.pdf>. Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

³⁰⁸ Em 1640, Portugal separou-se da Espanha depois de sessenta anos de união dinástica. Portugal rompeu com a dinastia filipina castelhana coroando um novo monarca lusitano, D. João IV, da Dinastia de Bragança. In: MELLO, Evaldo Cabral de Melo. *O negócio do Brasil: Portugal, os países Baixos e o Nordeste* (1641 – 1669). São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

Rocha não se exime de criticar a dominação das grandes potências do século XIX sobre as colônias. Para ele, tanto a Rússia quanto Portugal não abdicam dos interesses econômicos e não aplicam os princípios de igualdade disseminados pela Revolução Francesa.

E, enquanto a Rússia – mãe descaróavel -, minada pelas convulsões intestinas de um povo sequioso de liberdade, manda os seus filhos morarem ingloriamente nos gelos siberianos; Portugal – mãe extremosa – em plena tranquilidade de uma paz cimentada pelo trabalho, manda os seus povoarem e civilizarem as possessões africanas, assim como já os mandou, outrora, levantarem do seio da América Meridional o grande e futuroso país, chamado hoje – Brasil!

Em um como no outro, há uma luta encarniçada de interesses, em que o poder constituído procura inutilizar a ação benéfica das doutrinas igualitárias, que penetram no espírito e no coração dos povos pela grande porta da Revolução Francesa e que modernamente procuram universalizar-se.³⁰⁹

Para se redimir das possíveis críticas sobre Portugal, Rocha prossegue:

A diferença, porém, entre estes dois países, em uma tal luta, está nos meios de agir, que, divergindo completamente um do outro, colocam Portugal na posição de um guerreiro moderno que soe fazer ao inimigo toda a sorte de concessões razoáveis, e a Rússia, na de selvagem, que supõe vencer definitivamente, exterminando o antagonista.³¹⁰

O escritor desconsidera a captura dos negros por Portugal e afirma que os colonizadores “povoaram e civilizaram” a África como “guerreiros modernos”, enquanto a Rússia exterminou os inimigos, exilando-os na Sibéria. Arthur Rocha parece argumentar em consonância com o pensamento europeu-civilizador, o que era comum no contexto intelectual brasileiro do século XIX. A sintonia com ideias se intensifica, a partir de 1870, com a difusão da cultura científica universal que tinha como objetivo difundir os ideais do Iluminismo e da civilização ocidental por meio da produção do saber e das ações do Estado.³¹¹

O artigo de Arthur Rocha não é um elogio à Dinastia de Bragança, mas uma crítica direta ao conservadorismo do czar Alexandre III (1845 – 1894). O monarca assumiu o trono em 1881, após a morte de seu pai, Alexandre II, mas só foi coroado em 1883, em uma cerimônia suntuosa, que confirmava sua política autocrática.³¹² O “novo czar” revogou o decreto que previa a existência de uma comissão consultiva com poderes

³⁰⁹ *Eco Lusitano*. Rio Grande, 01 de dezembro de 1883.

³¹⁰ *Eco Lusitano*. Rio Grande, 01 de dezembro de 1883.

³¹¹ DIEHL, Astor Antônio. *A cultura historiográfica brasileira: do IHGB aos anos 1930*. Passo Fundo: Ediupf, 1998. p. 51.

³¹² FLORINSKY, Michael T. *Russia: A History and na Interpretation*. Nova Iorque: Te Macmillan Company, 1953, v.2.

para auxiliar o Monarca e retirou todas as reformas liberais propostas por seu pai. Para Arthur Rocha, ascensão de Alexandre III e a política adotada pela Rússia era um retrocesso e uma ameaça aos intelectuais que almejavam a República.

“O gigante e o pigmeu” não se esgota no sentido político. O artigo permite traçar diálogos diretos entre Arthur Rocha e a literatura lusitana. No texto, ele cita poeta e dramaturgo português Tomás Ribeiro (1831-1901)³¹³ ao pegar emprestado os versos do poeta romântico “jardim da Europa à beira-mar plantado”³¹⁴ para se referir à Portugal. Em relação ao conteúdo do artigo, nota-se que a insatisfação com a autocracia Russa era recorrente nos discursos de Eça de Queiros. Um exemplo são as epístolas escritas durante sua estadia em Paris. Em “o Czar e a Rússia” há uma crítica direta à tirania de Alexandre II, “que não tem explicações a dar a ninguém, senão a Deus”.³¹⁵ Eça de Queirós lamenta que o czar não se dedicava aos estudos.

A sua inteligência era lenta e pouco curiosa. Nunca foi homem de livros, nem o interessavam as coisas da corte. O seu gosto tendia antes para o que é intrinsecamente precioso e que brilha – e colecionava com ardor obras de ourivesaria, pedrarias, baixelas. No teatro, estimava sobretudo os dramalhões tremendos em que se chora, em que ele chorava.³¹⁶

Esse é apenas um dos trechos irônicos de Eça de Queiro a respeito do czar. O teatro funciona para desqualificar o melodrama e estereotipar Alexandre III, tomado como um homem inculto e sem sensibilidade estética a ponto de chorar em público quando assiste aos dramas inverossímeis.

2.3.2. “Progresso de caranguejo” – a escravidão nas páginas do *Artista*

O *Artista* foi um jornal semanal publicado no Rio Grande (RS) entre os anos de 1862 e 1912. Arthur Rocha iniciou sua participação na redação do periódico no dia 15 de março de 1881³¹⁷ e permaneceu até a sua morte, em junho de 1888. No período coberto por essa pesquisa, o vespertino passou por uma mudança da propriedade. A partir da década de 1860, o periódico passou a ser de Antônio Cunha Silveira e se identificava

³¹³ Tomás Ribeiro além de poeta, foi autor das peças *A mãe dos enjeitados* (1864), drama em 2 atos e *A indiana* (1872), entreato em verso escrito para Emília Adelaide.

³¹⁴ Esse verso faz parte do poema que abre o livro *D. Jaime* (1862).

³¹⁵ DEMETRIUS, Lisandro. *Cartas familiares e bilhetes de Paris Eça de Queiros*. SC: Clube de Autores, 2012.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ TORRES, Joaquim Alves. “Arthur Rocha”. In: *Almanaque Popular Brasileiro para o ano de 1905*, s.n.1904, p.175.

como “jornal comercial, político e noticioso” mantendo relações estreitas com o Partido Liberal. Após vinte e cinco anos de publicação, a folha da tarde foi comprada por Franklin da Fonseca Torres. Poucas mudanças editoriais foram feitas durante a transição, que conservou o comprometimento com a luta contra a escravidão ainda existente no Rio Grande em 1888.

A parte intelectual do *Artista* continua a cargo do notável publicista rio-grandense Sr. Arthur Rocha, cujo fecundo e festejado talento tem irradiado com brilhantismo na imprensa, no teatro, na tribuna.³¹⁸

O *Artista*, configurou-se, então, como importante periódico de propagação abolicionista na província do São Pedro do Sul. As edições frisavam o caráter retrógrado do Rio Grande no processo abolicionista, uma vez que Porto Alegre já havia libertado os seus escravos desde 07 de setembro de 1884. O engajamento da folha era reforçado por meio de anúncios acerca do avanço do movimento de emancipação nas outras províncias. Aliadas à publicidade havia notícias da alfândega do Rio Grande (órgão responsável pelas matrículas dos cativos) e notícias sobre as cartas de liberdade concedidas por alguns proprietários rio-grandinos. Durante a transição, nota-se como decisão editorial manter ausência de anúncios relacionados a compra, venda e fuga de escravos.³¹⁹ Aumentava, porém, a quantidade de publicidade variada. Algumas edições de 1888 foram estendidas a seis páginas, enquanto o usual era a publicação com apenas quatro páginas.

Na troca de propriedade Arthur Rocha passa a assinar o folhetim dos sábados sob o pseudônimo de E. de Mendonça. Com esse espaço fixo semanal, ele passou a estabelecer uma narrativa semelhante àquela já apontada nas crônicas de K. Zeca no *Álbum de Domingo*, de 1878. A regularidade da coluna lhe permite bordar a situação política, econômica e teatral do país de um modo mais descontraído e, por assim dizer, “parcial”. No entanto, há uma distinção entre K. Zeca e E. Mendonça e essa se refere à posição política. Enquanto K. Zeca denuncia pontualmente alguns preconceitos raciais e frequenta as reuniões de Porto Alegre com amigos liberais do *Partenon*, E. de Mendonça avança na discussão abolicionista na cidade do Rio Grande.

Cabe dizer que além de manter a coluna semanal fixa, Arthur Rocha continua a publicar diariamente na folha, embora sem assinar. A seção “Notas editoriais” traz um

³¹⁸ *Artista*. Rio Grande, 17 de jan. 1888.

³¹⁹ Entre 1880 a 1888, a única menção ao regime que poderia render “algum lucro” era a venda de matrículas para registro de escravos que podiam ser obtidas na tipografia do *Artista*.

forte indício de que estivesse na redação do periódico todos os dias, pois com a progressão de sua doença, não conseguiu manter a assiduidade da coluna de editoria.

Há três dias que se acha enfermo o nosso amigo e chefe da redação desta folha, Sr. Arthur Rocha.
Por esse motivo não nos tem sido possível publicar as costumadas *Notas editoriais*.
Fazemos votos pelo restabelecimento do nosso bom amigo e companheiro.³²⁰

O espaço foi substituído diversas vezes por reproduções de matérias de outros periódicos, de Porto Alegre ou da corte.

2.3.3. A comoção da imprensa após a morte de Arthur Rocha

Não foi possível recolher todas as colaborações de Arthur Rocha na imprensa gaúcha, uma vez que muitos jornais oitocentistas se perderam. Porém, a comoção dos periódicos, após sua morte, reafirma a forte relação que manteve com os jornalistas. A propósito do falecimento, Joaquim Alves Torres comentou no *Almanaque Popular para o ano de 1905*:

Foram inúmeras as manifestações de pesar por parte da imprensa do Rio Grande do Sul e de outras então províncias, de associações, de amigos e apreciadores.
Seu saimento teve um cunho extraordinário, talvez desusado na cidade do Rio-Grande. Seriam necessárias páginas e páginas para conterem tudo quanto a imprensa local publicou nas datas 27 e 28 de junho de 1888.³²¹

O jornal *O Artista* cumpriu diariamente a função de lembrar o chefe da redação no ano seguinte à sua morte, no dia 26 de junho de 1889. A fragilidade na saúde de Rocha foi notícia frequente no periódico. A ausência de Arthur Rocha na redação do *Artista* era corriqueira e o jornal a justificava toda vez que ele se afastava devido à enfermidade, estimando que se reestabelecesse prontamente. Sabe-se pelas notícias que, em 1887, Arthur Rocha ausentou-se durante quase um mês, a fim de receber os cuidados do pai em Porto Alegre.

Segue amanhã, em companhia de sua família, para a capital da província, no vapor Mirim, o nosso estimável amigo e companheiro de trabalhos Arthur Rocha.
O nosso ilustre companheiro vai a Porto Alegre em busca de melhoras aos seus incômodos de saúde e ao mesmo tempo visitar seu velho pai.

³²⁰ *Artista*. Rio Grande, 02 de fevereiro de 1888.

³²¹ TORRES, Joaquim Alves. “Arthur Rocha”. In: *Almanaque popular brasileiro para o ano de 1905*. S.n., 1904, p. 183.

Ao nosso apreciável companheiro desejamos feliz viagem e que encontre carinho de sua extensa família todos os lenitivos precisos para pronto restabelecimento de sua preciosa saúde.³²²

A luta com a tuberculose se encerrou às cinco horas e trinta minutos da manhã do dia 26 de junho de 1888, na cidade do Rio Grande. O *Artista* decretou luto de um dia. Em seguida, dedicou a edição de 27 de junho à memória do jornalista. Publicou duas páginas contendo telegramas de importantes associações (sociedades, clubes e bandas), declarações de seus amigos e informações sobre o velório de Rocha.



Imagem II: *Artista*. Rio Grande, 27 de junho de 1888.

A cerimônia de despedida aconteceu na igreja Matriz, no Rio Grande, e o autor recebeu dezenove coroas de flores. O *Artista* destaca com pesar a tristeza da população, da imprensa e das associações culturais frequentadas por intelectuais. Há relatos de que, durante o velório, os escritores e jornalistas Antônio Ramos, Heitor Sales, Candido Siores de Lima, Tibúrcio de Azevedo e Francisco Carneiro discursaram sobre os

³²² *Artista*. Rio Grande, 19 de fevereiro de 1887.

grandes feitos de Arthur. Uniram-se a eles Francisco Rodrigues de Souza, membro do partido Liberal e no lugar de representante do *Diário de Pelotas*, e o Capitão Constantino Lúcio Jardim, que representava *O Jornal do Comércio* e a *Reforma* de Porto Alegre. O caixão foi carregado pelos proprietário e empregados do *O Artista*, demonstrando o quanto Arthur Rocha era querido pela imprensa gaúcha.³²³

Apenas a título de exemplo, é possível citar dentre as publicações do dia 27 de junho a manifestação de solidariedade do *Jornal do Comércio* (Porto Alegre), *Federação*, *A Reforma*, *Conservador*, *Folha da Tarde*, *Gazeta Mercantil*, *Diário do Rio Grande*, *Diário de Pelotas*, *Eco do Sul*, *A Pátria* (Pelotas), *Canabarro* (Livramento). Além de representantes da imprensa gaúcha, importantes sociedades rio-grandinas estiveram presentes, como o clube *Saca-Rolhas*, o clube *Diógenes*, *Beneficente União*, *Recreio Operário* e a sociedade *Congresso Portugêses*. Todas demonstraram carinho pelo autor.

O prestígio dele na imprensa e na classe artística, contudo, não foi suficiente para garantir que deixasse sua família em boas condições econômicas. o *Artista* comprometeu-se a auxiliar Maria Rico y Gonzales, a viúva, e Arthur, o filho do dramaturgo. Além dos espetáculos em benefício da família, como já mencionado no capítulo 3, pode-se citar um outro exemplo de auxílio oferecido ao escritor e jornalista. Trata-se do assunto de uma carta de Alberto F. Rodrigues, secretário do clube *Termopylas* de Pelotas, publicada no *Artista* em 07 de julho de 1888.

Senhor redator do Artista,

Em resposta ao que v. disse em notícia que o *Artista* de terça-feira deu sobre a subscrição aberta para a compra da lápide da sepultura de Arthur Rocha, cumpre-me na qualidade do Club *Termopylas*, inteirar que v. que esta associação persiste no seu propósito de por alguma forma testemunhar o quanto se considera honrada por contatarem seu grêmio como sócio correspondente, ao malgrado rio-grandense, tão prematuramente roubado a literatura e sociedade.

Assim é que, atendendo ao fato de alguns amigos de Arthur Rocha haverem tomado a si a ideia que também tivemos, o clube *Termopylas* resolveu juntar toda a quantia que possa arrecadar exclusivamente entre os seus associados, ao pecúlio que vai ser depositado na caixa econômica dessa cidade para o filhinho do nosso querido consórcio.

Ao mesmo tempo que cumpre um dever de gratidão, o clube presta eloquente homenagem de veneração a memória de quem tanto merecia pela elevação do seu caráter.

Firmo-me com alta consideração,

De V. etc...

Alberto F. Rodrigues.³²⁴

³²³ HESSEL, Lothar. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II: 2ª parte*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1986, p.8.

³²⁴ *Artista*. Rio Grande, 07 de julho de 1888.

Os amigos rio-grandinos mandaram construir um túmulo no cemitério público do Rio Grande. A cerimônia de transposição do corpo ocorreria muitos anos mais tarde, no dia 11 de outubro de 1903, sendo acompanhada por amigos.³²⁵

Como é possível perceber, há na dramaturgia de Arthur Rocha “ecos” dos primeiros textos e de suas posições pessoais expostas nos textos de circunstância. A produção intelectual e artística se revela em consonância com o pensamento de muitos intelectuais do período. Além disso, a imprensa torna-se, de certo modo, um local de experimentação literária do autor, que introduz assuntos polêmicos trabalhados posteriormente em cena. Isso demonstra a preocupação de Arthur Rocha ao lidar com a aceitação do público. Verifica-se um empenho para que as obras sejam conhecidas localmente e, em seguida, difundidas em outras províncias. É possível dizer que para Arthur Rocha a imprensa foi, se não o mais importante meio de divulgação de seu trabalho, determinante para a circulação e o prestígio como teatrólogo, poeta e porque não, como um grande “publicista” em prol do abolicionismo.

³²⁵ TORRES, Joaquim Alves. “Arthur Rocha”. In: *Almanaque Popular Brasileiro para o ano de 1905*, s.n.1904, p.185.

Capítulo III

A maçonaria nos palcos: cientificismo e antirracismo

*É tempo de zurzirmos os escravocratas
no tronco do direito, a vergastadas de luz...
Sejam-te as virtudes teológicas, padre,
A liberdade, a igualdade e a fraternidade
maravilhosa trilogia do amor.
O Padre – Cruz e Souza*

3.1. A maçonaria no Rio Grande do Sul

A maçonaria no Rio Grande do Sul teve um início tardio, se comparado a outras províncias brasileiras. Seu surgimento deu-se em 1832 e se estendeu para a fase farroupilha (1835 - 1845) com algumas iniciativas isoladas, que não obtiveram muito sucesso. Após a pacificação rio-grandense, o movimento começou a se consolidar de maneira mais efetiva, até atingir seu auge, na década de 1870.³²⁶ No ano de 1873, por exemplo, o Rio Grande do Sul tinha dezessete lojas maçônicas, ficando atrás apenas da sede do Poder Central (município do Rio de Janeiro) que contava com vinte e cinco lojas.³²⁷ Vários dados confirmam a notoriedade da maçonaria no Rio Grande do Sul: no intervalo de 1872 a 1882 foram criadas trinta e oito novas lojas na província.³²⁸ Em virtude da grande influência da Ordem Maçônica na sociedade gaúcha, é impossível ignorá-la. Todavia, deve-se considerar que a instituição não apresentava uma homogeneidade, nem política, nem religiosa.³²⁹ Havia maçons liberal-monarquistas, liberal-republicanos, católicos, protestantes, agnósticos e ateus, dentre outras denominações. Devido a essa multiplicidade, a breve análise que será apresentada neste capítulo não tem a intenção de se aprofundar nas especificidades religiosas e políticas de cada grupo atuante no Rio Grande do Sul. Pretende, outrossim, entender como alguns “princípios” seguidos pelos membros da loja maçônica porto-alegrense *Luz e Ordem* reverberaram em outras esferas públicas em especial, nos espetáculos teatrais e no movimento abolicionista da província. As cerimônias maçônicas realizadas por essa loja tornaram-se parte integrante da vida cultural de Porto Alegre deixando marcas no teatro, no circo, na igreja e nos salões de bailes. A integração na vida social permitiu maior circulação dos ideais éticos, humanistas

³²⁶ COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003, p.44.

³²⁷ ARÃO, Manoel. Op. Cit. p.394 *apud* COLUSSI, 2003, p.220.

³²⁸ DIENSTBACH, Carlos. O. p. cit. v.1. p. 53-54 *apud* COLUSSI, 2003, p.221.

³²⁹ COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003, p.269.

e filantrópicos da maçonaria, inclusive para os não-iniciados que, ocasionalmente, também participavam das solenidades.

3.2. Os negros na Ordem maçônica

Estudos recentes têm reafirmado a relevância da maçonaria na sociedade brasileira oitocentista, no que diz respeito à conquista de prestígio por parte de determinados grupos sociais. Celia Azevedo, em livro sobre o assunto³³⁰, enfatiza a história social e cultural da maçonaria a partir da análise mais detida de dois negros bem-sucedidos no mundo das letras e na política: o influente tipógrafo do século XIX, Francisco de Paula Brito (1809 - 1861) e o político Francisco Ge Acaiaba Montezuma (1794 – 1870), conhecido como visconde de Jequitinhonha. Ela assinala o papel fundamental da maçonaria na inserção profissional e política desses dois negros na sociedade escravista do século XIX tendo em vista o modo como os intelectuais lidavam com a elite e com a discriminação racial.³³¹

Assim como as demais Ordens existentes no território brasileiro, a maçonaria consolidou-se, no Rio Grande do Sul, enquanto ambiente privilegiado para as elites político-econômicas locais. Segundo Colussi, a maçonaria gaúcha era frequentada por “políticos, intelectuais, ricos e seus afilhados, os quais formavam um grupo não *à parte* do restante da elite, mas era *parte* da elite regional”.³³² Em seu levantamento, Colussi encontrou 123 dirigentes maçons, os quais tinham, na maioria das vezes, formação escolar - ensino superior completo – exercendo a profissão de advogado, médico, engenheiro, professor, farmacêutico e jornalista, dentre outras.³³³ O *status* econômico e intelectual era, portanto, condição essencial para que as pessoas fossem convidadas a participar da Ordem.

É possível notar que a generosidade fraternal entre negros e brancos perpassa algumas obras literárias que versam sobre a escravidão. Na dramaturgia, os negros não foram retratados pelas religiões de matrizes africanas, mas por sua conduta cristã. Essa não necessariamente negaria a presença da maçonaria, uma vez que existiam maçons católicos e protestantes, por exemplo.

³³⁰ AZEVEDO, Celia Maria Marinho de Azevedo. *Maçonaria, Antirracismo e Cidadania: uma história de lutas e debates transnacionais*. São Paulo: Annablume, 2010.

³³¹ *Ibidem*, p.71.

³³² COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003, p.42.

³³³ *Ibidem*, p. 326.

A historiografia literária considera o romance *Úrsula*, da maranhense Maria Firmina dos Reis (1825 – 1917), a primeira obra abolicionista brasileira e um dos primeiros escritos publicados por uma mulher no país. Editada pela primeira vez no ano de 1859, em São Luís do Maranhão, o livro apresenta no início o encontro de Túlio, um negro “infeliz, mas virtuoso”, socorrendo o advogado branco Tancredo, vítima de uma queda. O narrador, ao caracterizar o negro, afirma que o cativo sofria, mas que a escravidão não embrutecia sua alma, pois os “sentimentos generosos” que Deus tinha implementado em seu coração permaneciam intactos. O narrador indaga a Deus quando o seu ensinamento de “Amar o próximo como a ti mesmo” seria o suficiente para exterminar o regime escravocrata, que deveria deixar de “oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!...a aquele que também era livre no seu país...á aquele que é seu irmão?!”. O diálogo com Deus, aponta o paradoxo entre as religiões cristãs que prega o amor pelo semelhante, mas mantém um regime explorador como a escravidão. O catolicismo aparece como insuficiente para eliminar a escravidão no país e estabelecer a união fraternal entre brancos e negros.

Apesar da febre, que despontava, o cavaleiro começava a coordenar suas ideias, e as expressões do escravo, e os serviços que lhe prestara, tocaram-lhe o mais fundo do coração ardiam sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro: por isso n’um transporte de íntima e generosa gratidão o mancebo arrancando a luva, que lhe calçava a destra, estendeu a mão ao homem que o salvava. Mas este confundido e perplexo, religiosamente ajoelhando, tomou respeitoso e reconhecido essa alva mão, que o mais elevado requinte de delicadeza lhe oferecia, e com humildade tocante extasiado beijou-a.

Esse beijo selou para sempre a mútua amizade que em seus peitos sentiam eles nascer e vigorar. As almas generosas são sempre irmãs

Esse encontro ilustra a representação do negro como um ser “bom”, uma criatura que não foi rejeitada pela religião, uma vez que a personagem anda como, se a “providencia o guiasse”³³⁴, para salvar o branco.

Senhor Deus! Quando calará no peito do homem a tua sublime máxima – ama a teu próximo como a ti mesmo, - e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante! A aquele que é seu irmão?!³³⁵

Além do conhecido tratamento entre os membros maçons que se chamam mutuamente de “irmão”, a amizade entre o negro e o branco é selada no romance com um aperto de mão. Um dos primeiros passos que o iniciado na maçonaria deve cumprir é

³³⁴ REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*: um romance original brasileiro. Edição fac-similar. S.i: s.n., s.d, p.13.

³³⁵ *Ibidem*, p.14.

o aprendizado dos distintos apertos de mão que situam cada membro na hierarquia da Ordem. O Aprendiz Maçom deve cumprimentar o Mestre da Loja e dizer: “- Irmão, eu agora te apresento a minha mão direita, em sinal de estima e amor fraternal, e com ela o aperto de mão”.³³⁶ Mais interessante do que tentar encontrar indícios que confirmem se Maria Firmino era ou não uma iniciada, seria refletir sobre a simbologia dessa passagem. Tancredo não aceita que Tulio esteja em posição inferior à dele, beijando-o ajoelhado. Em contraposição ao ato do negro de ajoelhar-se na sua frente, o jovem branco decide apertar a mão do negro, em sinal de igualdade entre ambos irmãos.

Esse beijo selou para sempre a mutua amizade que em seus peitos sentiam eles nascer e vigorar. As almas generosas são sempre irmãs.
- “Não foste por ventura o meu salvador?” – perguntou o cavaleiro com acento reconhecido, retirando dos lábios do negro a mão, e mau grado a visível turbação deste apertando-lhe com transporte a mão grosseira; mas onde descobria com satisfação lealdade, e pureza.³³⁷

Outras obras literárias recorrem ao cuidado do negro com o branco, reforçando o paradigma positivo do tipo afrodescendente, que mostra escravos mais generosos do que os afortunados brancos. Um caso exemplar encontra-se no drama de Dumanoir e D’Ennery *A cabana do pai Tomás*, já mencionado no primeiro capítulo. Basta lembrar nesse momento que após ter sido ferido pelo senador Bird, o comerciante de escravos, o branco Halley, é amparado pelo jovem escravo Henry, enquanto seu amigo Harris o abandona.³³⁸

A igualdade racial era uma preocupação da maçonaria no mundo todo. No Brasil, porém, a relação desigual entre brancos e negros adquiriu contornos mais complexos devido à escravidão e ocupou os maçons. A preocupação com a questão é perceptível no folheto “Os maçons e os escravos no Brasil” escrito pelo maçom húngaro *Hajnal* e traduzido por Ladisláu Videky. O texto foi publicado pelo *Boletim do Grande Oriente Unido e Supremo Conselho do Brasil*, que veiculou a reflexão sobre a escravidão a partir do olhar externo.

Desde que ressurgiu a maçonaria brasileira, pouco mais ou menos na época em que a nação separou-se de Portugal, ela fixou a sua atenção sobre a escravidão. Os maçons brasileiros reconheceram que a fraternidade e a igualdade não podiam permanecer junto do elemento servil; e por essa razão trataram, desde o começo, de estudar os meios de solver a questão, sem contudo

³³⁶ MORGAN, William. *Os ministérios da Maçonaria*. São Paulo: Universo dos Livros, 2009, p.18.

³³⁷ REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: um romance original brasileiro*. Edição fac-similar. S.i: s.n., s.d, p.16.

³³⁸ *Ibidem*, p.19.

desconhecerem que a única solução possível consistia na abolição da escravidão.³³⁹

Embora o texto apresente os números relativos à ajuda da Ordem no compromisso com a abolição, a escravidão no Brasil foi apresentada como tênue. Videky considera que não existia no Brasil a mesma brutalidade retratada pelo romance de Stowe, opinião semelhante à defendida pelos periódicos brasileiros conservadores - como visto no primeiro capítulo.

Ainda que a escravidão neste país não tenha o caráter sombrio, tal como nos é representado pela senhora Beecher Stowe na Cabana do Pai Tomás, é fato todavia que ela persiste de direito, como um ponto escuro auriverde do império brasileiro.³⁴⁰

O maçônico húngaro completa seu pensamento declarando que “o brasileiro trata os seus escravos com brandura, considerando-os quase como membros da família, sobretudo nas cidades, onde eles apenas prestam serviços domésticos”. Provavelmente o maçom húngaro construiu a sua visão a partir de leituras e não da visita ao país. De fato, se um estrangeiro analisasse a dramaturgia brasileira da década de 1880, que representava a condição do escravo, provavelmente, chegaria a essa conclusão. Isso porque, a chave para esses dramas são as relações entre senhores e escravas, gerando filhos bastardos.

Em relação a essa questão familiar, serão analisados os dramas de escritores maçônicos contemporâneos a Arthur Rocha, como Júlio César Leal, Aparício Mariense e José Cavalcanti Ribeiro da Silva.

3.3. A imprensa da Ordem e a recepção crítica dos espetáculos

Muitas publicações maçônicas brasileiras apresentam uma coluna sobre “teatros” ou uma “seção literária”, a qual apresenta julgamentos da dramaturgia e textos de recepção crítica às peças. Especialmente nesses periódicos, é visível os ideais da Ordem na apreciação das artes cênicas. Apenas a título de exemplo, as notícias dos palcos aparecem, recorrentemente no *A família maçônica*, publicado na corte, em *Labarum* de Maceió e *O Maçom* do Rio Grande do Sul.

³³⁹ *Boletim do Grande Oriente Unido e Supremo Conselho do Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia. Do Grande Oriente Unido e Supremo Conselho do Brasil. Janeiro de a abril de 1876, 5º ano.

³⁴⁰ *Boletim do Grande Oriente Unido e Supremo Conselho do Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia. Do Grande Oriente Unido e Supremo Conselho do Brasil. Janeiro de a abril de 1876, 5º ano.

A presença de anúncios de espetáculos e críticas teatrais na imprensa religiosa deve-se à importância do teatro e à intensificação da produção teatral que se voltava para as "Questões Religiosas", disseminadas pelos maçons, a partir da década de 1870. As peças anticlericais passaram a fazer parte do repertório em diversas províncias brasileiras.

O drama *Os Lazaristas* do lusitano Antônio Ennes (1848 – 19001) apareceu frequentemente nas críticas teatrais dos periódicos maçônicos. Apesar da afronta ao clero, propaganda política em favor do Partido Liberal e a propagação do ideário liberal defendido pela Maçonaria, o drama fez sucesso em Portugal em 1875. No Brasil, o crescente ideal abolicionista e os movimentos em favor da República questionavam as instituições e a Igreja. Meses depois da estreia em Portugal, o Conservatório Dramático Brasileiro censurou o drama, alegando que a peça era indecente e muito anticlerical, o que tornou o Conservatório uma instituição questionada pelos republicanos e críticos teatrais maçônicos.³⁴¹ Após a censura proibir a exibição da peça nos palcos da corte, a *Gazeta de Notícias* publicou o texto integral em forma de folhetim no mês de outubro de 1875.³⁴²

O contraste entre a recepção ao drama na corte e nas províncias aparece nos periódicos maçônicos. O Rio de Janeiro é caracterizado como um ambiente retrógrado em comparação com o repertório disseminado nas províncias. O periódico maçônico de Maceió *Labarum* destacou a inconsistência da decisão de impedir a representação do drama na corte, mas dar permissão à publicação em volume. O crítico considerou o teatro um meio de propaganda, mas argumentou que a imprensa era ainda mais efetiva para divulgação de ideologias.

Os *Lazaristas*, drama do Sr. Ennes, que tem sido merecidamente festejado, foi proibido nos teatros da Corte, por que o Conservatório Dramático entendeu que era ele ofensivo da Religião Católica, que é religião do Estado, porque assim o diz a – Constituição.

Mas este procedimento foi absurdo e sobremaneira inconsequente sobre ser um atentado contra o direito de pensar.

Assim obrando o Conservatório Dramático da Corte parece que quis prevenir a *publicidade* ideias subversivas, ímpias e atentarias da moral pública: mas não conseguiu coisa alguma, desmoralizou apenas a polícia, que tão solicita secundou suas vistas.

O teatro, é certo, é um meio de publicidade; mas a imprensa é o mais pronto, mais eficaz, e de maior alcance.

Não proibir que se imprima um drama, que se venda publicamente, não embaraçam sua propagação, deixar que sua doutrina se inocule no espírito do

³⁴¹ MONTEIRO, Vanessa Cristina. *A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas”*. Campinas, SP: s.n, 2006. (Dissertação de Mestrado orientado por Profa. Dra. Orna Messer Levin), p.218.

³⁴²*Ibidem*, p.219.

povo e depois porque é ofensivo da religião do Estado não consentir que seja levado a cena, é um distante sem qualificação.³⁴³

Após a polêmica suscitada na corte e em Portugal em 1875, a peça foi montada em Porto Alegre no ano de 1876. A primeira encenação de *Os Lazaristas*³⁴⁴ no teatro São Pedro foi desempenhada pela companhia *Luso Brasileira*³⁴⁵, com uma plateia repleta de maçons. Embora não haja registro de que Arthur Rocha tenha atuado no drama de Ennes, a montagem ocorreu no ano que Rocha integrava a sociedade e participava do corpo cênico enquanto ator e dramaturgo. É muito provável que sendo tão ativo na imprensa, estivesse ciente da polêmica em torno da recepção de *Os Lazaristas* em Portugal. Os jornais recebiam periódicos de outros países e províncias, como se observa na seção “Correspondência”. Uma declaração de K.Zeca, publicada na coluna “A semana”, permite inferir que conhecesse a obra de Antônio Ennes. O crítico, apesar de ressalvas, elogia o dramaturgo por abordar questões relacionadas ao “progresso” e à “civilização”. A querela em torno de *Os Lazaristas* evidencia a circulação dos termos pelos quais a reflexão política-religiosa seria desenvolvida no drama *Deus e a Natureza*.

Enjeitados é o melhor drama de Antônio Ennes, ainda que não seja, como os outros, isento de grandes defeitos.

A tese é altamente importante, constitui uma questão de progresso e de civilização e foi bem desenvolvida e tocada pelo ilustre dramaturgo português.³⁴⁶

Além da questão religiosa nos palcos, os periódicos maçônicos noticiavam peças comprometidas com a causa abolicionista. Um caso exemplar é a presença da atriz Ismênia do Santos, que em 1875 apresentou no teatro São Luiz, do Rio de Janeiro, o drama *Cenas da escravidão*³⁴⁷ extraído do romance da Stowe. A crítica maçônica da corte elogiava os espetáculos que discutiam o problema e incentivava os iniciados a participarem por serem montagens consonantes com os ideais da Ordem.

Teatro de São Luiz – Assistimos à representação do drama *Cenas da escravidão* ultimamente ali exibido pela companhia da Sra. Ismênia e que, pondo a parte alguns poucos defeitos de composição é um trabalho de sabido mérito pela tese que se desenvolve e pela beleza de linguagem.

³⁴³ *Labarum*: Jornal dedicado aos interesses da Maçonaria e da Humanidade. Maceió, 28 de fev. 1876.

³⁴⁴ A autora cita *Os Lazarentos*, assim como Antenor Fischer (2015, p.28) não encontrei nenhuma ocorrência desse outro título.

³⁴⁵ FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Porto Alegre: FischerPress, 2015, v.3, p.28.

³⁴⁶ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 22 de dezembro de 1878.

³⁴⁷ *Mephestopheles*. Rio de Janeiro, 08 de maio de 1875.

Quanto ao desempenho foi como era de se esperar daquela companhia: e os sucessivos aplausos que mereceu devem ter sido suficientes compensação para os inteligentes e estudiosos artistas.³⁴⁸

Em 1875, havia no periódico fluminense *A Família Maçônica: jornal dedicado aos interesses da Maçonaria, Cidadania e Humanidade* uma seção denominada “Notícias teatrais”. A seção veiculou um pedido direto para que os maçônicos apoiassem a companhia de Guilherme da Silveira. O crítico não poupou palavras de apoio ao diretor: “Sem temor de enganarmo-nos afiançamos ao Sr. Guilherme da Silveira que o público fluminense não lhe negará jamais o auxílio necessário ao progresso de sua empresa”.³⁴⁹ Guilherme da Silveira tinha no repertório de sua companhia peças consideradas anticlericais e anti-jesuítas, como o drama em quatro atos do lusitano Braz Pinheiro *O Milagre*, que havia sido representado nos palcos de São Paulo, sem qualquer censura, assim como ocorrera com *A cabana do pai Tomás* já visto no primeiro capítulo.

O Milagre pretende ser uma obra de propaganda anticatólica, antijesuítas, como dizem os *puros*, e ataca a religião e seus dogmas, menospreza e calúnia os sacerdotes.

O mérito literário do *Milagre* é zero. É bom companheiro dos tais *Apóstolos do Mal*, que foram pelo menos pateados pela nossa mocidade conscienciosa.

A policia, puritana no que diz respeito escravidão e seus dogmas, menospreza a calúnia os sacerdotes.

Novamente, a questão religiosa e a racial são postas para questionar a coerência da censura. A peça *O Lazarista* de Ennes critica o fanatismo religioso, capaz de manipular a vida da jovem Luiza. Sua irmã, Joaquina, enviou a garota ao colégio interno lazarista após ficar viúva e perder o dinheiro de seu patrimônio. Luiza ficou reclusa, afastada do convívio do pai, Carlos de Magalhães, que estranhou o comportamento submisso da filha após chegar em casa. O padre Bergeret alia-se a D. José de Melo, pois estão interessados no dinheiro da menina e, por isso, querem impedir o casamento dela com Ernesto. Magalhães estava muito doente e o padre Bergeret e D. José querem enganá-lo no leito de morte para conseguirem a herança do velho. Ernesto, amparando Luiza contra os vilões, termina o drama clamando por justiça e liberdade. A hipocrisia da religião não aparece apenas na figura do lazarista. Os católicos Condessa de S. Frutuoso, Dona Joana e Albuquerque se revelam pessoas egoístas, que não se preocupam com o próximo como, em teoria, seria proposto pela igreja.

³⁴⁸ *A Família Maçônica: jornal dedicado aos interesses da Maçonaria, Cidadania e Humanidade*. Rio de Janeiro, 09 de maio de 1875.

³⁴⁹ *A Família Maçônica: jornal dedicado aos interesses da Maçonaria, Cidadania e Humanidade*. Rio de Janeiro, 13 de junho de 1875.

Além da crítica aberta ao comportamento dos membros fanáticos da igreja católica, há uma referência implícita à maçonaria. Pode-se percebê-la na fala do sacerdote avarento, Bergeret, ao declarar que a filha do maçom Barão do Rio Branco frequentaria a mesma escola que Luísa (cena I, ato II). Depois do diálogo, nota-se o tom enfático do lazarista, afirmando que a igreja deveria combater os “avanços liberais” de modo impositivo.

BERGERET – Precisamos recrutar prosélitos na burguesia opulenta, porque se a nobreza é por nós, vai perdido o seu predomínio nesta sociedade revolta pelas sedições liberais. Caminharemos de cima par baixo até chegar ao povo, que outros agentes do mesmo poder já andam predispondo para aceitar a tutela amorável da Igreja. E tem-se feito muito em pouco tempo, senhor D. José!³⁵⁰

A condessa de S. Frutuoso é uma personagem estereotipada, representante da “burguesia” decadente, atacada por outras camadas sociais economicamente inferiores. A mulher relata com desgosto de ter sido abordada por mendigos e perseguida por “pedreiros livres”, ou seja, maçons. O embate entre iniciados da maçonaria e católicos com a condessa representa o confronto religioso entre os grupos. De acordo com Colussi, para fugir dessa “perseguição” as peças anticlericais não anunciavam que a produção era de um maçom.³⁵¹ A mesma prática era recorrente nas publicações de dramaturgos iniciados na Ordem, que as dedicaram ao visconde do Rio Branco. A autora destaca outras peças anticlericais que circularam na imprensa maçônica, de dramaturgos gaúchos integrantes da *Luso* ou do *Partenon*, tais como o drama em quatro atos *Os homens de Roma*, do lusitano Silva Pinto³⁵², *O maçom e o jesuíta*, de Lobo da Costa, *Acácia e Roma*, de José de Sá Brito, *O dever*, de Joaquim Alves Torres e *Um jesuíta no lar doméstico*, de José Pedro Franz.

Há vários indícios de que as atividades maçônicas estavam associadas ao teatro no Rio Grande do Sul a partir da década de 1870. Embora a maçonaria tenha realizado diversas ações para conseguir manter suas causas filantrópicas, com a organização de bailes, quermesses e bazares, no teatro conseguia arrecadar ajuda financeira aos necessitados por meio dos benefícios. Os periódicos registram inúmeros anúncios de espetáculos promovidos pela loja *Luz e Ordem* em parceria com a Sociedade Dramática Particular *Filhas da Talia*. Essa parceria viria a auxiliar financeiramente a

³⁵⁰ FERREIRA, Atos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p.163.

³⁵¹ COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003.

³⁵² Disponível em: http://ww3.fl.ul.pt/biblioteca/biblioteca_digital/teatro-monografias.htm. Acesso em 30 de maio de. 2017.

viúva de Arthur Rocha – como será visto a seguir. Ambas instituições organizavam espetáculos no teatro São Pedro e no salão da *Filarmônica de Porto Alegre* para arrecadar fundos que ajudassem a manter projetos de caridade e aulas noturnas da Ordem³⁵³, uma solução prática encontrada para que a classe trabalhadora ou populares fossem contempladas.³⁵⁴ A educação era um ponto comum na pauta de ambas: a sociedade particular *Filhos de Talia*, representando dramas preocupadas com os ensinamentos morais, enquanto a maçonaria enxergava a educação como uma forma de combater o clero e exigir que o ensino fosse, de fato, laico e direcionado ao “ideal do progresso humano e material do Brasil” por meio do racionalismo, ciência e progresso.

3.4. A ação humanitária dos espetáculos maçons

Na elite maçônica encontram-se membros da imprensa gaúcha, na qual atuam muitos iniciados, sendo eles diretores, redatores ou colaboradores de jornais, sobretudo, jornais político-partidários e periódicos alemães, destinados aos imigrantes germânicos.³⁵⁵ Os dirigentes e jornalistas maçons divulgam na imprensa, de modo geral, os conceitos da Ordem, cujo posicionamento liberal e cientificista contrapõe-se aos ideais católicos conservadores. Atacavam o clero os jesuítas, os quais consideravam responsável pelo obscurantismo cultural brasileiro.³⁵⁶

No âmbito intelectual, o meio cultural de Porto Alegre era composto por um grupo restrito de pessoas, muitas delas, integrantes do *Partenon Literário*. A instituição estabeleceu um contato estreito entre a Ordem e Arthur Rocha. Embora o grupo fosse heterogêneo, composto por “conservadores e renovistas, católicos e maçons, republicanos e materialistas, espiritualistas e renovistas, escolásticos e livres pensadores”³⁵⁷, havia a presença de muitos dirigentes maçons que desejavam combater, dentre outras coisas, o ultramontanismo.³⁵⁸ Fisher destaca as críticas ao jesuitismo presentes nas obras dos dramaturgos do *Partenon*.

³⁵³ *A Federação*. Porto Alegre, 18 de jun. de 1894.

³⁵⁴ COLUSSI, 2000. “A maçonaria gaúcha e a defesa do estado laico no período da República Velha”. UEL, Londrina, out. 2000. *Hist. Ensino*, v.6. Disponível em: www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/download/12366/10811. Acesso dia 20 de maio de 2017.

³⁵⁵ COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003, p.340.

³⁵⁶ *Ibidem*, p.348.

³⁵⁷ FERREIRA apud COLUSSI, 2003, p.351.

³⁵⁸ COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003, p.352.

Ainda que José Manuel Rego Vianna, Antônio Ennes e Arthur Rocha não tenham sido nada brandos em suas críticas aos jesuítas, os dramas mais contundentes no combate ao jesuitismo foram os produzidos por Franco Bueno (*Em nome de Deus*, drama em quatro atos, 1876) e Joaquim Alves Torres (*O dever*, drama em quatro atos, 1901), autores integrantes da Sociedade Partenon Literário, dos quais o segundo era adepto da maçonaria.³⁵⁹

Membros do *Partenon* contemporâneos a Arthur Rocha³⁶⁰ pertenciam à maçonaria e, especificamente, à loja *Luz e Ordem*.³⁶¹ Dentre eles, destaca-se Alexandre Bernadino de Moura³⁶², Damasceno Vieira, jornalista e literato³⁶³, e o dramaturgo Júlio César Leal.³⁶⁴ Dado seu intenso envolvimento com o meio intelectual gaúcho, Arthur Rocha circulou pela imprensa e sociedades literárias, o que poderia revelar indícios do discurso maçônico em sua produção literária. Colaborou, em 1878, no periódico *Álbum do Domingo* mantido pelos dirigentes maçons Carlos Von Korseritz, Alexandre Bernadino de Moura e Augusto Totta.³⁶⁵ Na coluna “A semana”, K.Zeca esteve em eventos religiosos, procissões, festas católicas e bailes e banquetes realizados pela Ordem.³⁶⁶

Arthur Rocha efetivamente circulava nos eventos maçônicos. Em 30 de junho de 1878, por exemplo, K.Zeca relatou sua ida à sessão magna da loja *Luz e Ordem* - em homenagem ao padroeiro São João.³⁶⁷ Segundo o autor, a cerimônia foi seguida por um baile, muito animado, que terminou apenas às quatro horas da manhã.³⁶⁸ Além de participar da festa e circular no meio social prestigiado, o cronista destaca, com entusiasmo, as ações sociais promovidas pela loja.

³⁵⁹ ENNES, 1875, *apud* FISCHER, 2015, v.3, p.28.

³⁶⁰ A primeira colaboração do autor na *Revista do Partenon Literário* é de 1877, mas provavelmente Arthur Rocha já participava das reuniões anos antes.

³⁶¹ Criada um ano após o *Partenon Literário*, em 1869.

³⁶² COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003, p.504. Ele parece na comissão de redação na *Revista do Partenon Literário* em 1873, ano em que Arthur Rocha já circulava na instituição.

³⁶³ *A Federação*. Porto Alegre, 25 de junho de 1890.

³⁶⁴ *A Federação*. Porto Alegre, 25 de jun. de 1890. Júlio César Leal (Salvador, 1837 – Rio de Janeiro, 1897) formou-se em direito, foi professor, jornalista e inspetor alfandegário. Sua produção compreende obras de diversos temas, como filosofia, religião (maçônica e espírita, principalmente), tratados alfandegários, romances e teatro. Sua presença em Porto Alegre foi localizada na década de 1880, período de publicação da peça *A filha da escrava* (1883). O autor participou com o cargo de 2º secretário, em 1883, dos Centros Abolicionistas; filiou-se no Partido Liberal; e ingressou na Sociedade do *Partenon Literário*.

³⁶⁵ COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003, p.357.

³⁶⁶ BITTENCOURT, Ezio. *Apontamentos sobre o movimento teatral em rio grande no século XIX*. BIBLOS - Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, v. 8, 1996, p.132.

³⁶⁷ São João era o padroeiro da Maçonaria. O padroeiro específico da loja maçônica *Luz e Ordem* era São João Batista.

³⁶⁸ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 30 de junho de 1878.

No meio das suas alegrias, dos seus risos, das suas festas, não se esquecerão os obreiros da verdade, os filhos da verdadeira luz que havia muita gente que enquanto eles riam – chorava, que enquanto eles cantavam – soluçava, - e fazendo calar os ecos do festim para não insultar a dor dos que as sentem, estendem a mão caridosa e derramam os benefícios incalculáveis da sua instituição no seio da pobreza honesta e digna.³⁶⁹

Nesse discurso da caridade veiculado pela maçonaria, destacava-se o auxílio às viúvas desamparadas. O dever do iniciado era visitar os órfãos e as viúvas a fim de protegê-los das mazelas do mundo. As vertentes da maçonaria eram heterogêneas, mas no caso da loja maçônica *Luz e Ordem*, os preceitos seguidos pretendiam auxiliar intelectualmente e moralmente às assistidas que perderam seus pais e maridos. Não raro, a imprensa maçônica divulgava as ações beneficentes do grupo.

Movimento maçônico – A loja Luz e Ordem, de Porto Alegre, por ocasião de festejar o ser orago resolveu que as esmoladas dadas pelos irmãos e distintas senhoras, que assistirão a festa, fossem distribuídas a viúvas pobres.³⁷⁰

O destaque para as mulheres desamparadas pode ser observado também na expressão maçônica “Os filhos da viúva”. Os pesquisadores do tema, entretanto, ainda não chegaram a um consenso sobre sua origem. Collusi destaca que para Santos (1993), o termo surgiu no reinado de Jaques I, quando Carlos I, filho do rei, foi morto cedendo lugar à viúva na dinastia dos Stuarts. Para Kloppenburg (1956), trata-se dos iniciados modernos, originados do fato de Hiran ser filho da viúva Dan.³⁷¹ A versão mais interessante, ao que parece é uma história que circulava no século XIX apresentada por Azevedo na introdução a seu livro. A narrativa conta a trajetória do soldado francês Desaugiers, que se perdeu em um campo de batalha desconhecido, longe da sua terra natal, e tornou-se prisioneiro. Como a espera da morte pela tropa negra de São Domingos atormentava o rapaz, ele decidiu cantar músicas dos seus conterrâneos Piron³⁷², Panard³⁷³ e Collé³⁷⁴ para se entreter. A canção do refém interessou o chefe da tropa, que suspendeu o fuzilamento. O general estava pronto para atirar contra o prisioneiro, mas o soldado de São Domingo entrou na frente do rapaz gritando: “É meu irmão, se querem matá-lo, matem-me também”. A partir daquele momento, os laços de irmandade entre os dois

³⁶⁹ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 30 de junho de 1878.

³⁷⁰ *A família maçônica*. Rio de Janeiro, 24 de julho de 1875.

³⁷¹ COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003, p.268.

³⁷² Alexis Piron (1689 - 1773) dramaturgo francês.

³⁷³ Charles - François Panard (1689 - 1765) dramaturgo, poeta e compositor francês.

³⁷⁴ Charles Collé (1709 – 1783) dramaturgo e compositor francês.

ficaram mais fortes que a guerra, os preconceitos raciais e as obrigações impostas pelo Estado, afinal, eram ambos filhos da viúva.³⁷⁵

Essa história apresenta dois aspectos interessantes para avaliar de que modo a maçonaria tem ressonância na obra de Arthur Rocha: um primeiro aspecto para análise é a tentativa do autor de apresentar uma dramaturgia que estabelecesse a união fraternal entre brancos e negros por meio da caridade; um segundo aspecto a considerar é a importância da arte na reflexão sobre injustiças sociais e preconceitos da sociedade. Não é possível concluir qual das duas versões sobre a expressão “os filhos da viúva” ele conhecia. Todavia, acompanhando a imprensa maçônica pelo Brasil, nota-se que a expressão era relacionada, no século XIX, a todos os maçônicos que prezavam a caridade entre os fraternos e o amor à pátria.³⁷⁶

E lá mesmo longe da pátria, ainda ao estridor do combate, entre o sinistro ribombar do canhão, *os filhos da viúva* erguiam tendas onde a virtude tinha amparo, onde a caridade recebia sincero culto, onde o amor da pátria era lembrado; e o ilustre finado ali brilhava como um dos mais dignos sustentáculos da Ordem Maçônica.³⁷⁷

Sob o título de *Os filhos da viúva*, talvez emprestado à maçonaria, o drama em três atos de Arthur Rocha estreou em 11 de fevereiro de 1882 no Teatro Polytheama Rio-Grandense, na cidade de Rio Grande.³⁷⁸ Segundo uma correspondência publicada no periódico *O Despertador*, o grande anfiteatro recebeu cerca de dois mil espectadores ansiosos para conhecer a nova peça do dramaturgo, que assistiu ao espetáculo da Companhia Simões. Após a apresentação, foi chamado ao palco, onde recebeu homenagens e presentes dos artistas e das sociedades literárias. Lhe foram ofertadas as seguintes lembranças na estreia: uma corrente de medalha de ouro, três abotoaduras, escrivaninha, caneta e penas de ouro e prata, e dois buquês de flores.³⁷⁹ Após o grande sucesso em Rio Grande, a Companhia Simões apresentou esse “drama filiado à escola realista” em Campos dos Goytacazes, no Teatro Emyreo³⁸⁰, no palco do Teatro Príncipe

³⁷⁵ AZEVEDO, Celia Maria Marinho de Azevedo. *Maçonaria, Antirracismo e Cidadania: uma história de lutas e debates transnacionais*. São Paulo: Annablume, 2010, p.15.

³⁷⁶ *Anuário da Estrela do Oriente*. Maranhão – anuário de 02 de janeiro de 1874, 1878, p.37.

³⁷⁷ Grifo meu. *O Maçom*. Porto Alegre, 1 de agosto de 1875.

³⁷⁸ O jornal *A Opinião Pública* divulgou que Arthur Rocha teria escrito a peça *Os filhos da viúva* para o lusitano naturalizado brasileiro João Dias Braga (1846 – 1910), após a turnê de 1884 em Rio Grande e Porto Alegre. In: *A Opinião Pública*. Porto Alegre, 30 de novembro de 1910, p.1.

³⁷⁹ *O Despertador*. Desterro, 25 de fevereiro de 1882.

³⁸⁰ *Monitor Campista*. Campos, 27 de julho de 1882.

Imperial³⁸¹ do Rio de Janeiro e no Teatro São José, de São Paulo.³⁸² Durante a década de 1880, seria apresentada no Maranhão, pela Companhia do Carvalho Lisboa que se apresentou no Teatro São Luiz, em 1885,³⁸³ e por artistas locais no Teatro Santo Antônio³⁸⁴, em Pernambuco.

As três últimas produções dramáticas de Arthur Rocha foram publicadas em 1889, um ano após a sua morte. O jornal *A Federação* anunciava que o segundo volume de teatro se encontrava no prelo e custaria 2\$000. A edição seria composta pelo drama em quatro atos *Deus e A Natureza* e pelo drama abolicionista em três atos *A Filha da Escrava*.³⁸⁵ O lançamento do terceiro volume finalizava a publicação da sua dramaturgia completa. As três peças enfatizam uma temática recorrente em sua obra literária: a caridade. Na peça *Os filhos da viúva*, especificamente, diversos recursos são capazes de aproximar o leitor dos princípios da Ordem. Nela, a defesa do casamento, como já visto no segundo capítulo em *José* (1878), alia-se à construção da moral feminina, a partir da análise do comportamento imoral da viúva Elvira. Aos 36 anos, a mulher envolve-se com Frederico, amigo de seu filho. No decorrer da ação, os filhos Eduarda e Alberto – que consideravam a mãe “boa, santa, digna e virtuosa”³⁸⁶ – descobrem a “traição”, consideram o envolvimento amoroso entre Elvira e Frederico uma afronta à memória do falecido marido. A cena final confirma a suspeita dos jovens: o médico declara que a viúva está grávida e Frederico está impedido de casar-se com a mulher e restituir-lhe a honra, pois ele já tinha uma esposa.

Com os assuntos tratados no drama Arthur Rocha demonstra, mais uma vez, estar inserido no debate a respeito da moralidade feminina. Segundo Clarisse Ismério, o sofrimento e a condenação final da mãe por adultério era prevista no ideário positivista. A punição moral de Elvira – a morte – deveria servir como lição para todas as mulheres.³⁸⁷

Outras fontes confirmam o posicionamento do autor a respeito da figura feminina, a exemplo de participação na sociedade. O *Partenon Literário* estimava a participação das mulheres nas atividades em outras atividades fora do lar, como parte do discurso liberal, que convergia na direção de uma pequena emancipação feminina. Arthur Rocha apresentou uma tese na reunião do *Partenon* intitulada “a condição feminina na

³⁸¹ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1882.

³⁸² *Correio Paulistano*. São Paulo, 04 de maio de 1882.

³⁸³ *Diário do Maranhão*. Maranhão, 01 de fevereiro de 1885.

³⁸⁴ *Diário de Pernambuco*. Pernambuco, 20 de novembro de 1887.

³⁸⁵ *A Federação*. Porto Alegre, 5 de agosto de 1889.

³⁸⁶ ROCHA, Arthur. *Os filhos da viúva*, ato II, cena VIII, p.115.

³⁸⁷ ISMÉRIO, Clarisse. *Mulher: a moral e o imaginário* (1889- 1903). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

sociedade de Porto Alegre”. Segundo o cronista *Ararê* no *Álbum de Domingo*, o autor “não se deixou iludir com a nova propaganda da emancipação da mulher”. Embora ela deva ser instruída, *Ararê* comenta que Arthur Rocha defendeu a permanência da figura feminina no “âmbito do lar”, cumprindo a “sagrada missão” de ser “mãe, esposa e irmã”.³⁸⁸ Essa posição era legitimada pelo discurso positivista que as representava a partir dos arquétipos universais, alinhando-se com o discurso conservador da época.³⁸⁹

A mulher nasceu para o lar; isso, fatalmente, assim como o homem nasceu para a luta, como o peixe nasceu para a água; e, além disso, que outra qualquer pensasse assim, vá...mas aquela...uma criança a quem a natureza concedeu em larga escala todos os dons divinos, que tem visto a seus pés, curvadas, tantas frentes altivas, inspiradas, gentis? É imperdoável.

Valendo-se desta ideia, Arthur Rocha explorou na sua dramaturgia a distinção entre a mulher que cuida da casa e da família “mãe, esposa, e irmã”, como as inocentes Celina de *O filho bastardo*, Ângela em *José*, Amélia de *Deus e a natureza*, Eduarda de *Os filhos da viúva* e Ersília de *A filha da escrava*, em oposição à mulher desviante, como Elvira, a viúva “adúltera”, que ameaça a família e, conseqüentemente, representa uma ameaça à sociedade. A desonra da família não é apontada, portanto, na figura da cortesã ou da prostituta, mas pelo envolvimento amoroso de uma mulher de família com um jovem, no caso Frederico, o amigo de seu filho.

Na dramaturgia de Arthur Rocha, quase todos as personagens são órfãs. Porém, há uma distinção significativa no trato dos homens e das mulheres. Enquanto o pardo Sérvulo é retratado como uma figura forte, capaz de honrar a memória de sua mãe escrava e de conseguir conquistar um nome, Celina é apresentada como uma menina frágil, que deve desposar o primo Felinto, antes que o pai morra. Em *José*, a indefesa Clara é prometida por sua mãe no leito de morte e passa aos cuidados de José. Em retribuição à carta de alforria de sua mãe comprada por Clara, o negro passa a interceder pela garota, afastando-a de todo o mal. Assim como Ângela, Oscar intercede para que a órfã Amélia de *Deus e a natureza* seja acolhida na casa de seus pais, a fim de evitar que seja abandonada e se entregue aos vícios e imoralidades.

Oscar: Pois bem: tudo isso será muito, mas não é tudo. A mulher tem, sobre a terra, um destino superior, uma missão grandiosa a executar...(Com dificuldade). Diga-me: já pensou em alguma vez no futuro? Nunca cogitou na importância dos seus destinos.³⁹⁰

³⁸⁸ *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 01 dezembro de 1878.

³⁸⁹ ISMÉRIO, Clarisse. *Mulher: a moral e o imaginário* (1889- 1903). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995, p.83.

³⁹⁰ ROCHA, Arthur. *Deus e a Natureza*. In: FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Porto Alegre: FischerPress, 2015, v.3, p.212.

Nesse sentido, assim como a maçonaria se esforça para auxiliar viúvas, Arthur Rocha põe em cena homens provedores que mantêm a “moral” das mulheres, em uma sociedade patriarcal e positivista, mostrando-se sempre em defesa do matrimônio, como no desfecho do drama *José* (1878). O tema do matrimônio é revisitado nos dramas posteriores, como *Os filhos da viúva* e *Deus e natureza*.

O contexto histórico da década de 1870 motivava essa discussão nos palcos. O registro civil geral brasileiro foi criado no dia 25 de abril de 1874 com o Decreto número 5604³⁹¹, que regulamentou o registro civil de nascimentos, casamentos e óbitos. No Rio Grande do Sul, o primeiro ofício de registro civil seria lavrado apenas dois anos mais tarde. Neste intervalo de dois anos, a maçonaria e a igreja católica travaram embates acerca da aprovação da lei, os quais podiam ser acompanhados pela imprensa maçônica. Enquanto a Ordem lutava pela laicização do Estado, os católicos queriam que o Estado e a Igreja permanecessem unidos. O periódico *O Maçom*, dirigido por João Carvalho Vasconcelos,³⁹² era publicado duas vezes ao mês e custeada pelas lojas maçônicas *Progresso da Humanidade*, *Luz e Ordem*³⁹³ e *Tolerância*, que frisavam o ideal da instituição de lutar pelo direito dos homens. No dia 14 de agosto de 1874, o jornalista do periódico narra um protesto feminino realizado por lusitanas (provavelmente católicas), residentes em Porto Alegre, contra o casamento civil. Com pretexto de alertar as leitoras sobre um assunto tão importante da vida social, o autor destacou que a missão da Ordem era lutar pela instrução, educação e regeneração feminina.

Nós que nos impusemos a árdua, difícil, se bem que gloriosa tarefa de propugnar pela instrução, educação, regeneração e racional emancipação da mulher, não podemos deixar que despercebido passe tal protesto (casamento civil) feito pelas muito dignas e amáveis lisbonenses sobre esse assunto, que faz objeto de profundos artigos com que penas habilíssimas se não ocupado na imprensa, nessa imprensa livre e que não se arreceia de tacanhas perseguições ou refutação de outros colegas que por ventura não simpatizem com igual modo de pensar.³⁹⁴

³⁹¹ Legislação Informatizada - DECRETO Nº 5.604, DE 25 DE MARÇO DE 1874. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-5604-25-marco-1874-550211-publicacaooriginal-65873-pe.html>. Acesso em 03 de junho de 2018.

³⁹² Foram consultados apenas edições de 1874 e 1875 que estão disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

³⁹³ A fundação da loja *Luz e Ordem* foi no dia 24 de setembro de 1869, da *Progresso da Humanidade* no dia 14 de maio de 1855 e a data de inauguração da loja *Tolerância* não foi encontrada. Fonte: <http://www.m33.com.br>.

³⁹⁴ *O Maçom*. Porto Alegre, 15 de agosto de 1874.

Apesar da “preocupação” com o público feminino, Colussi destaca que a Ordem não garantia lugares iguais para as mulheres nos rituais e cerimônias fechadas da instituição. A representatividade feminina, de modo geral, pequena. Na Europa, as lojas exclusivas para o gênero feminino eram escassas e marginalizadas. No Rio Grande do Sul, a primeira associação feminina só apareceria em 1898 com O Clube Beneficente de São Leopoldo. Colussi destaca a presença das mulheres na sociedade gaúcha como uma forma de fortalecimento da luta anticlerical e da efetivação dos ideais positivistas. Assinala que sua participação se dava, sobretudo, em solenidades e festas maçônicas.³⁹⁵

Além do auxílio às viúvas, grande parte das lojas maçônicas se preocupava com a escravidão dos negros no país. Azevedo destaca que a o posicionamento da maçonaria contra o racismo consolidou-se na corte em 1865, com o final da guerra civil e a abolição do trabalho escravo nos Estados Unidos. Após esse movimento, as pressões internacionais exigiam que o Brasil extinguisse o regime, já que era o único país americano que ainda mantinha a escravidão. No Rio de Janeiro, o movimento maçônico ganhou destaque pela atuação do Grão-Mestre do Grande Oriente do Brasil (Lavrado), o político José Maria da Silva Paranhos, futuro visconde de Rio Branco (1819 – 1880). Como presidente do Conselho de Ministros do gabinete conservador, Rio Branco foi responsável por abrir os debates sobre a escravidão no Parlamento, em 07 de março de 1871. Alcançou a aprovação da primeira lei gradual da abolição, em 28 de setembro de 1871, popularmente conhecida como Lei do Ventre Livre.³⁹⁶

De fato, essa lei foi contestada por alguns antiescravista, mas enaltecida por outros em diversos espaços sociais brasileiros – como bailes, espetáculos de teatro, conferências abolicionistas e cerimônias maçônicas – consolidando a mobilização antiescravista que previa uma abolição completa em curto prazo. Segundo Alonso, essa lei era um pacote de reforma modernizadoras, que incluía medidas de incentivo aos negócios, melhorias na infraestrutura urbana, barateamento dos insumos para produção de jornais e ampliação do acesso às faculdades³⁹⁷. Outro avanço em direção à liberdade completa dos escravos veio com a criação do Fundo de Emancipação, de responsabilidade

³⁹⁵ COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003, p.433.

³⁹⁶ AZEVEDO, Celia Maria Marinho de Azevedo. *Maçonaria, Antirracismo e Cidadania: uma história de lutas e debates transnacionais*. São Paulo: Annablume, 2010, p.239-240.

³⁹⁷ ALONSO, Ângela. *Ideias em Movimento: a geração 1870 na crise do Brasil - Império*. São Paulo, Anpocs/Paz e Terra. 2002, p.83.

do governo, a ser aplicado na compra de alforrias³⁹⁸, concedendo às associações emancipacionistas maior notoriedade. Devido a esses avanços que indicavam uma abolição total, as comemorações pela implementação da Lei de 28 de setembro de 1871 se espalharam pelas províncias e enalteciam a figura do visconde, nos teatros, gabinetes e cerimônias maçônicas.

O evento realizado em 02 de março de 1872 na corte demonstra como o discurso antiescravista estava presente nas cerimônias maçônicas. Neste dia, a loja da corte *O Gr.º Oriente do Brasil* organizou uma festa abolicionista em homenagem ao visconde do Rio Branco (Gr.º Mest.º Gr.º Com.º do Gr.º Or.º do Brasil), presente na cerimônia, devido à aprovação da Lei do Ventre Livre. Segundo o relato do periódico maçônico *Boletim do Grande Oriente do Brasil*, mais de dois mil maçons participaram da festividade que ocorreu no anfiteatro do edifício iluminado, pela primeira vez, a gás e ricamente adornado. Os convidados foram recepcionados, às oito horas da noite, por uma banda que tocava um “hino especial a emancipação”. Em seguida, os iniciados foram conduzidos para a sala central decorada com insígnias maçônicas e retratos de José Bonifácio, Pedro I e, ao lado, acrescentaram a fotografia do visconde do Rio Branco. Depois disso, ao som novamente do hino de emancipação, doze cartas de liberdade foram concedidas às menores libertas. Após o encerramento do ritual, iniciaram-se as formalidades litúrgicas da instituição, com discursos e entrega de medalhas aos maçons. A cerimônia se encerrou com o hino maçônico e vivas ao visconde do Rio Branco.³⁹⁹

No ano de 1873, o chamado “Poder Central”, município do Rio de Janeiro, era a província com mais lojas maçônicas, totalizando vinte e cinco. O Rio Grande do Sul possuía dezessete lojas maçônicas.⁴⁰⁰ Devido à grande presença da maçonaria na província, a historiadora Margaret Marchiori Bakos destaca a ação das lojas gaúchas na conquista das liberdades concedidas aos cativos. A Ordem incentivava a caridade dos iniciados, sugerindo-lhes que libertassem seus escravos, ou, ainda, pedia doação financeira para que os maçons contribuíssem com “tronco da beneficência”, utilizada na alforria dos cativos.⁴⁰¹ Ainda segundo Bakos, a maçonaria foi a principal responsável por reduzir os 1.636 escravos no município de Porto Alegre para 137, em 1885. Como medida

³⁹⁸ *Idem.*

³⁹⁹ *Boletim do Grande Oriente do Brasil*. Rio de Janeiro. No.5 Edição de abril de 1872.

⁴⁰⁰ ARÃO, Manoel. Op. Cit. p.394 *apud* COLUSSI, 2003, p.220.

⁴⁰¹ BAKOS, Margaret Marchiori. *RS: escravidão & abolição*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p.42.

ativa contra o regime escravocrata, a instituição organizava eventos para angariar fundos destinados à libertação dos cativos em algumas províncias brasileiras.⁴⁰²

Estas últimas libertações elevam o número de vinte e oito; são vinte e oito indivíduos que neste dia se virão livres das garras da escravidão, e tudo isto se deve à iniciativa da caridade maçônica.⁴⁰³

As lojas do Rio Grande do Sul parecem seguir o mesmo protocolo das celebrações maçônicas realizadas na corte, dedicando, inclusive, uma parte à libertação de escravos. Em Porto Alegre, essas festas abolicionistas eram divulgadas pelos periódicos noticiosos e pela imprensa maçônica atuante na província. O periódico *O Maçom*, comprometido com as “causas humanitárias”, declarava frequentemente que as lojas maçônicas *Progresso da Humanidade*, *Luz e Ordem* e *Tolerância* lutavam para

Limitar o homem a verdade, curá-lo de seu grande mal, o fanatismo, origem das opressões, causa a motriz da escravidão e da barbaria, foi o fim dessa grande sociedade que se chama maçonaria.⁴⁰⁴

A loja *Luz e Ordem* organizou uma grande festa abolicionista, no dia 24 de junho de 1884, em homenagem ao padroeiro, São João Batista. Antes da comemoração, contudo, o jornal porto-alegrense *A Federação* publicou, durante vários dias, anúncios da festa promovida pela loja maçônica, convidando os leitores a apresentarem suas petições a fim de libertarem escravos.

DECLARAÇÃO – A Comissão encarregada pela Loja Maçônica “Luz e Ordem”, que funciona nesta capital para promover a libertação dos escravos a 24 de junho próximo vindouro, convida a todos os interessados a apresentar suas petições, Bento Batista Orsi, à rua Voluntários no. 237, até o dia 12 de junho, dia esse que a Comissão designará os escravos que serão libertos na conformidade com o dinheiro em Caixa, ficando o escravo na obrigação de ir buscar sua carta de liberdade no dia 24 de junho às 8 horas da noite, na Casa Maçônica, à rua Senhor dos Passos.
Porto Alegre, 16 de maio de 1884.⁴⁰⁵

O desfecho da cerimônia aparece divulgado, quase um mês depois, com o relato do jornalista presente ao baile abolicionista. Segundo o autor anônimo, a festa contou com a presença de famílias de diversas classes sociais e de autoridades civis e militares do Rio Grande do Sul, além do presidente da província, José Júlio de Albuquerque Barros, popularmente conhecido como Barão de Sobral. Como

⁴⁰² *Idem*.

⁴⁰³ *O Maçom*. Porto Alegre, 15 de março de 1874.

⁴⁰⁴ *O Maçom*. Porto Alegre, 15 de março de 1874.

⁴⁰⁵ *A Federação*. Porto Alegre, 17 de maio de 1884 *apud* GOMES, M. *A maçonaria na história do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aurora, [19--].

representante do campo literário, a loja recebeu o dramaturgo Júlio César Leal que, ao lado do orador da loja, pronunciou discursos solenes. Na sala de entrada, uma banda recepcionou os convidados, que logo testemunharam a entrega de vinte cartas de liberdade concedidas por senhoras que entregavam o documento aos cativos após prestarem “juramento de amor à pátria e de cumprimento dos deveres de cidadão”.⁴⁰⁶ A partir dos relatos publicados na imprensa sobre as cerimônias, tanto na corte como na província, é possível estabelecer semelhanças nos rituais maçônicos: a importância da música (a partir da entoação de hinos específicos), a entrega das cartas de alforria e a declaração de amor pelo país, concretizando o princípio maçônico que prevê o culto à Pátria.

A presença do dramaturgo baiano Júlio César Leal na cerimônia maçônica confirma a aproximação dos intelectuais com a Ordem, que se refletia na produção artística. No drama em quatro atos *A escrava branca* (1883), publicado e encenado no Rio Grande do Sul, Leal incluiu uma apoteose final semelhante aos rituais maçônicos abolicionistas descritos anteriormente. O enredo cheio de detalhes conta a história de uma escrava branca, Ignez, que nasce após o envolvimento de um senhor de escravos, José Gregório, com sua escrava negra, Martha. Prestes a completar 80 anos, José Gregório decide festejar alforriando todos seus escravos e revelando a paternidade de Ignez ao seu filho Lúcio, quando o rapaz fosse visita-lo com a “escrava-irmã”. Lúcio, porém, não leva a serva, pois a havia vendido por exigência da esposa Carlota, que descobriu que Ignez engravidara dele. Ao saber da verdade, José Gregório amaldiçoa seu filho e morre, encerrando o primeiro ato, “Revelação e morte”, que se passa muito tempo antes da ação principal.

Decorridos alguns anos, o segundo ato ocorre na casa de Anselmo, na qual Ignez está trabalhando. Como o mercado de compra e venda de escravos era muito rotativo, a princípio, a casa onde a mulher trabalha parece uma residência qualquer. Porém, a escrava branca descobre a partir de uma carta de Lúcio, que Anselmo é o seu filho perdido. Emocionada, a escrava demonstra-lhe afeto enquanto dormia, admirando-o e beijando sua mão. A “visita inesperada”, título desse ato, é de Maria Lúcia, pretendente de Anselmo que ao ver a cena se espanta e quer desistir do casamento, por suspeitar de traição. Ainda neste ato, Dr. Silva revela-se interessado, também, por Maria Lúcia e une-se a Procópio para acabar com o romance entre a donzela e Anselmo.

⁴⁰⁶ *A Federação*. Porto Alegre, 25 de junho de 1884.

O terceiro ato se inicia na casa de Maria Lúcia, que pede para que Anselmo a visite, mostrando um bilhete escrito por Ignez, que sugere que ela própria fosse vendida. Maria Lúcia, para facilitar a transação, já havia arquitetado a venda com os compradores e a escrava, mas Anselmo hesita. Ao sair da casa, porém, o rapaz se esconde em um quarto e descobre que Dr. Silva e Procópio estão por trás dessa ação que separou o casal. Quando Dr. Silva resolve pedir a moça em casamento, Anselmo sai do esconderijo munido de uma pistola, gritando: “Traidores, traidores”. Com medo, os dois homens, por imposição de Anselmo, declaram que tudo não passava de uma brincadeira e reestabelece o romance entre o casal. Em seguida, Barroso compra a escrava, encerrando o longo ato “A venda da escrava”.

O último ato é a preparação para o casamento de Maria Lúcia e Anselmo na casa da moça. A negra Martha de quase 90 anos, que estava desaparecida da narrativa, encontra-se ao fundo da cena com um rosário na mão, observando a ação. Antes da cerimônia, os noivos conversam e o rapaz revela para sua pretendente a tristeza de ser órfão, criado por Theodora, uma moça que não falava das origens do rapaz. Além disso, ele não se esquece da escrava Ignez. Com os convidados já em seus lugares, incluindo Dr. Silva e Procópio, o casamento começa quando uma mulher misteriosa entra na sala e diz que o matrimônio era impossível, pois Anselmo era filho e Maria Lúcia eram filhas de Lúcio de Novais. A escrava Martha, sentada ao fundo da sala, reconhece e abraça sua filha Ignez. No final do ato, o casamento é suspenso e Procópio concede a carta de alforria à escrava branca. Uma apoteose ao som do hino nacional celebra a festa e enfatiza o engajamento do filho Anselmo na luta abolicionista, enaltecendo a figura do visconde do Rio Branco, em um recurso típico utilizado pelas mágicas.

APOTEOSE

Rasga-se o pano do fundo e representa-se o seguinte quadro vivo e luminoso: O vulto do visconde do Rio Branco, suspendendo o dístico: Lei de 28 de setembro de 1871. Um anjo põe-lhe uma coroa de louros sobre a fronte. Toca o hino nacional e cai o pano.⁴⁰⁷

O cenário deste quadro lembra a decoração das festas maçônicas. A sala ricamente adornada apresenta ao fundo a imagem do visconde do Rio Branco, como na cerimônia ocorrida na corte em 1872, em que o retrato do político ocupava o centro do anfiteatro. Além disso, Procópio, o vilão regenerado, assemelha-se aos benfeitores da maçonaria que concediam as cartas de alforria aos escravos em tom solene: “Eis a certidão

⁴⁰⁷ LEAL, Júlio César. *A escrava branca*: drama em 4 atos. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1883.

da tua liberdade! Foste alforriada por teu pai, o meu amigo José Gregório, no ato de teu baptismo. Só a fatalidade poderia fazer-te escrava!”⁴⁰⁸ O reconhecimento de mãe e filho é motivo igualmente para a celebração, uma vez que a abolição possibilitou que o rapaz perdesse a vergonha de ter uma mãe escrava. O princípio maçom de zelar pelos órfãos se somava à luta pela extinção da escravidão, uma vez que, na visão da maçonaria, o regime escravista é que deixava tantos filhos desamparados na sociedade brasileira. Por tudo isso, Anselmo aclama: “Viva a santa causa da abolição da escravatura!”⁴⁰⁹ Após a alforria, inicia-se a apoteose para comemorar a sua liberdade. Assim, a apoteose, festa típica da comédia é apropriada pelos gêneros sérios. Assim como nas solenidades maçônicas, o hino nacional é entoado para reforçar o compromisso dos espectadores com a pátria e encerrar o espetáculo. No final das apresentações teatrais, no século XIX, era comum que os artistas e autores recebessem presentes, como foi relatado no caso de Arthur Rocha. A entrega de medalhas para os maçônicos relembra esse ritual que acontecia nos teatros, homenageando os artistas com abotoaduras, canetas e medalhas de ouro.

Apesar dos temas polêmicos que aborda, como incesto, *A Filha da Escrava* estreou no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, em 1883, “com artistas amadores da Sociedade do Partenon Literário”⁴¹⁰, que tinha alguns membros maçônicos. O drama reapareceria nos palcos de outras cidades, como no Teatro Empyreu, em Campos dos Goytacazes, onde foi representado pela sociedade dramática Duas Coroas em benefício de dois órfãos no ano de 1884.⁴¹¹ O espetáculo demonstra, mais uma vez, o quanto o teatro era um instrumento eficiente no auxílio dos vulneráveis assistidos pela Ordem. Após a abolição, em 1888, *A escrava branca* continuava sendo encenada, na maioria das vezes, para comemorar o aniversário da Lei do Rio Branco. Em Porto Alegre, o centro dramático da sociedade Floresta Aurora, utilizou a peça de Júlio César Leal para a comemoração em memória do responsável pela Lei do Ventre Livre de 1871, dezenove anos após a extinção do regime no país.⁴¹²

A figura do visconde do Rio Branco foi muito aclamada pelos abolicionistas na literatura a partir da década de 1870 e sua morte, no dia 01 de novembro de 1880, impactou as produções literárias e os debates políticos no Rio Grande do Sul. O escritor gaúcho Francisco Lobo da Costa (1853 – 1888), conhecido por sua peça teatral *O Maçom*

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p.96.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p.96.

⁴¹⁰ FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira: 1838-1888*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

⁴¹¹ *Monitor Campista*. Campos, 14 de outubro de 1884.

⁴¹² *A Federação*. Porto Alegre, 28 de setembro de 1889.

e o jesuíta, publicou um poema em homenagem ao político, exaltando-o como um grande precursor da abolição brasileira na primeira página do periódico *O Lábaro* em novembro de 1880 (ANEXO V).⁴¹³ No dia 30 de novembro, a loja rio-grandense *União Constante* realizou uma sessão fúnebre em homenagem ao visconde do Rio Branco por seu trabalho na marinha, como ministro de Estado, e na administração naval do império. O salão estava adornado de preto e um retrato do estadista estava no centro do altar. Importantes políticos, jornalistas, artistas e maçons ofertaram coroas de flores em honra à sua memória. Assim como em outras cerimônias maçônicas, foram concedidas cartas de liberdades a três escravos. Além disso, a cerimônia mobilizou artistas da companhia espanhola de amadores que, acompanhados pela orquestra do maestro Vignoli, tocaram músicas da 17ª infantaria no intervalo dos discursos.

A solenidade fúnebre foi presidida pelo capitão de mar e guerra Accioli de Vasconcelos, servindo de secretários o capitão-tenente Palmeira e o 1º tenente de Carlos Augusto Pinheiro. Com um tocante discurso, o presidente declarou aberta a sessão e concedeu a palavra sucessivamente aos oradores inscritos: 1º tenente Lemos Basto, orador da comissão: Damasceno Vieira, representante da loja *União Constante*; Cypriano Porto Alegre, da loja *Filantropia*; Arthur Rocha, José Marques e Candido Fontoura, representante do *Jornal de Porto Alegre*, *Jornal do Comercio* do Rio Grande e *Correio Mercantil* de Pelotas; Alfredo Luiz de Mello, representante da Biblioteca Rio-grandense, D. Odilia Marques a menina Caldas Ferreira, o 1º tenente Emygdio Campello e o oficial de fazenda Conceição.⁴¹⁴

A presença do dramaturgo Arthur Rocha como representante da imprensa nesta cerimônia atesta que ele circulava no ambiente maçônico e que o meio artístico e intelectual gaúcho estava, em grande parte, comprometido com causas abolicionistas. Manifestações de admiração por Rio Branco apareceram na literatura, como na dedicatória do drama em três atos *Os Voluntários da Pátria* de Manoel de Araújo Porto Alegre (1806 – 1879) publicado em Lisboa, pela imprensa nacional, em 1877. O autor oferece a obra “ao ilustríssimo e excelentíssimo senhor visconde do Rio Branco – Grande do império, senador, conselheiro d’Estado, lente da escola central, &C. &C. &C.”

O drama em um prólogo e três atos *O filho duma escrava* (1882), de autoria do maçônico gaúcho Aparício Mariense também traz uma dedicatória ao maçom e as instituições antiescravistas. A folha de rosto traz a seguinte mensagem: “à venerada memória do visconde de Barro Branco” e a “todas as sociedades abolicionistas do

⁴¹³ *Lábaro*. Porto Alegre, 21 de novembro de 1880.

⁴¹⁴ *O Monitor*. Bahia, 29 de dezembro de 1880. Reprodução da notícia que *Jornal do Comercio* do Rio Grande escreveu à corte.

Brasil”.⁴¹⁵ O autor revela que a publicação tinha a finalidade única de utilizar o dinheiro da venda da obra em benefício da abolição da escravatura. O drama de Aparício Mariense condena, por intermédio de monólogos extensos, as leis nacionais que legitimavam a escravidão, antes de 1871, e a crueldade dos proprietários, que consideravam o escravo uma mercadoria. O enredo da peça aborda teses comuns ao discurso maçônico: a escravidão como uma prática criminoso que mantém preconceitos raciais na sociedade, a discussão do casamento, por meio de homens que se dizem contrários à instituição e, mesmo assim, enganam moças ingênuas, e, finalmente, o auxílio financeiro dos benfeitores às órfãs, sujeitas cair no mundo da devassidão por falta de recursos.

O prólogo de *O filho duma escrava* apresenta um casal, Adelaide e Paulo, contrário à escravidão. O vizinho deles, João Maria, castiga cruelmente seus escravos, fazendo com que Joana fuja para a casa de Paulo, a quem implorou que a comprasse juntamente com seu filho. Paulo, então, negocia a compra da mãe e do primogênito, e os liberta. O primeiro ato passa-se na corte oito anos depois. Adelaide já faleceu e Paulo criou Oscar, o filho da escrava, que se apaixona pela sua filha, Elisa. Sabendo do amor proibido, Paulo revela ao rapaz que era filho da escrava e, por isso, não poderia casar com Elisa. Por preconceito, ela sente vergonha e recusa-o. Agradecido, porém, perturbado, Oscar parte. Elisa casa-se com Nunes, mas é enganada por Quintiliano, um viajante que estava de passagem na Corte e se dizia contra o casamento, ele a seduziu e a abandonou. Enganada e órfã, Elisa amasiou-se com o escravo Moisés. De volta à corte, Oscar, decide entregar uma quantia em dinheiro da herança deixada por seu padrinho à Elisa, sem revelar o doador da esmola, uma prática típica dos iniciados da maçonaria, que procuravam auxiliar as órfãs para que não se desvirtuassem. Esse era, com efeito, o caso de Elisa que se amasiou com o escravo.

Oscar: Sempre o orgulho, o preconceito, esse demônio social abafando até os sentimentos de caridade! Julgou-se humilhado em chamar sua sobrinha a essa pobre criatura que a desgraça lançou na senda da perdição e não teve a caridade de buscar essa infeliz para salvá-la, ou atirar-lhe esta miserável esmola! Deixou esse proceder generoso ao liberto, àquele que outrora enxotaram de seus lares como um cão leproso; porque teve o atrevimento de amar com toda a pureza de sua alma a essa donzela, que vive hoje no paul da corrupção: porque ousou consagrar um culto de adoração a essa vestal, cuja virtude não merecia o filho da escrava Joana. Não são os paços dos nobres, com seus tetos recamados de florões e alegorias tradicionais, – a morada exclusiva da virtude. Não é a grandeza do nascimento, os berços luxuosos, a cor, que dão à criatura esses dotes que a bondade de Deus distribuiu simultaneamente por todas as camadas sociais. Porém eu era o filho de Joana; ela – a moça – branca e rica. Pois bem,

⁴¹⁵ Aparício Mariense da Silva aparece como membro da loja maçônica *Vigilância e Fé* no ano de 1887. COLUSSI, Eliane Lucia. A maçonaria gaúcha no século XIX. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003, p.513.

o filho da escrava – subiu, porque suas vistas prendiam-se a tudo que é nobre e generoso; e a moça branca e rica – caiu como caem as estátuas carunchosas!...⁴¹⁶

Antes do encontro, contudo, Elisa aparece pedindo esmola na casa de Oscar, que espantado a ajuda, sem se envolver emocionalmente, pois é honrado e deve manter a promessa de compromisso amoroso que estabeleceu com outra mulher. O envolvimento de Aparício Mariense com a maçonaria e a política não termina com a publicação do drama *O filho duma escrava* (1882). Em 1887, o dramaturgo republicano apresentou uma moção que abalou a monarquia, primeiro em uma reunião maçônica e só depois na Assembleia municipal⁴¹⁷, demonstrando que a aprovação dos fraternos da Ordem era mais importante que a dos políticos.

O princípio abolicionista defendido por muitos maçônicos gaúchos não era exclusividade da província, mas parte de um movimento nacional maior, que se apoiava no teatro para a divulgação de suas ideias. Por mais que o Rio Grande do Sul pareça uma província distante, o movimento intelectual – destacando-se as companhias dramáticas, como a Luso Brasileira – estava, de certo modo, em comunicação com outras províncias abolicionistas. Notícias como a veiculada no *Jornal de Pernambuco* no dia 09 de setembro de 1883 demonstram a circulação dos ideais abolicionistas e artísticos do período. O *Gabinete de Leitura Instrutiva e Recreativa Gameliense* comemorou o quinto aniversário do grupo, que tinha como primeiro orador da sociedade o dramaturgo José Cavalcanti Ribeiro da Silva. A sociedade Luso Brasileira de Porto Alegre mandou um telegrama para parabenizá-los.⁴¹⁸

3.5. Arthur Rocha, um simpatizante da Ordem

Não é possível afirmar que o dramaturgo rio-grandense tenha, de fato, participado como iniciado de alguma loja maçônica.⁴¹⁹ Contudo, muitos caminhos indicam seu envolvimento com a Ordem. Arthur Rocha frequentou reuniões e bailes promovidos pela instituição, provavelmente, por ser reconhecido entre os intelectuais maçons de Porto Alegre. Um forte vestígio de seu vínculo com a instituição encontra-se

⁴¹⁶ ROCHA, Arthur. *Deus e a Natureza*. In: FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Porto Alegre: FischerPress, 2015, v.3, p.180.

⁴¹⁷ BAKOS, Margaret Marchiori. *RS: escravismo & abolição*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p.43.

⁴¹⁸ *Jornal de Recife*. Pernambuco, 14 de setembro de 1884.

⁴¹⁹ Segundo Schianon, Arthur Rocha aparece como obreiro na Loja rio-grandina Acácia Rio-Grandense, em 1881. In: SCHIANON, Carmem Gessilda Gurget. *Maçonaria, abolição e festas: o caso do Brasil Meridional*. Dissertação de mestrado em História. Porto Alegre: PUC, 1998, p.117. Porém, não consegui encontrar outros indícios que Arthur Rocha participou da Instituição no mesmo período.

na organização de uma festa de caridade promovida pela loja maçônica *Luz e Ordem*, pela sociedade beneficente *União Operária*⁴²⁰ e pela sociedade dramática particular *Filhos de Talia* em benefício de seu filho e de sua viúva, a atriz espanhola Maria Rico Rocha⁴²¹ (1866 – 1894). O espetáculo se realizou no Teatro São Pedro, em 25 de agosto de 1889. O programa foi composto da apresentação do drama *Deus e a Natureza* (1882) e da comédia em um ato *Os estroinas* (1882), imitação do lusitano Luiz Ferreira de Castro Soromenho⁴²². Findo o espetáculo, a beneficiada visitou os camarotes, com seu filho Arthur para agradecer as famílias.⁴²³ A comédia *Os estroinas* (1882) de Luiz Soromenho satiriza a instituição do casamento, visto por um estudante ingênuo como forma de tirar vantagem dos parentes. A cena inicial apresenta o audacioso Carlos, que esbanja muito dinheiro dos tios Barnabé e Macário. O rapaz mente para os parentes ao comunicar que se casou e teve filhos e ganhar uma quantia significativa de presente de ambos. O conflito, porém, surge quando, inesperadamente, Carlos recebe a visita do tio Macário para conhecer sua esposa andaluza. O velho é recebido por Vitória, costureira de Carlos, que já sabendo da enganação, mantém a mentira e se passa por esposa. Carlos, surpreso ao ver o tio e sem saber do truque de Vitória, conta que sua esposa morreu, causando uma grande confusão. Após ser estabelecida a ordem – contornada por mentiras – é a vez do tio Barnabé aparecer para visitar filhos de Carlos e sua mulher francesa. Mais uma vez, Vitória assume o papel de esposa para enganar o homem. Na cena seguinte, os dois tios se encontram e o protagonista, sem muita escolha, resolve contar a verdade até que Vitória o salva, pela terceira vez, ao dizer que o casamento ainda não aconteceu, pois o casal estava esperando os tios para a benção. Mantida a mentira, a comédia se encerra com o casamento do estudante com a costureira. Se celebra uma grande festa embalada pelo câncã do maestro Barnabé.

A peça principal escolhida pela organização, contudo, foi *Deus e Natureza*, um drama com crítica severa à igreja católica, a quem a maçonaria acusava de priorizar interesses políticos e econômicos. O anticlericalismo da peça convergia para os ideais

⁴²⁰ De acordo com a pesquisa realizada em periódicos locais, provavelmente, a sociedade beneficente *União Operária* - da Rua General Câmara, n.18 - foi criada em 21 de julho de 1888, apenas um mês após a morte de Arthur Rocha. Assim como algumas lojas maçônicas e grupos literários como o *Partenon*, a associação oferecia aulas noturnas aos sócios e seus filhos, e pretendia a criação de uma biblioteca. In: *A Federação*. Porto Alegre, 16 e 22 de julho de 1889.

⁴²¹ A atriz espanhola Maria Rico y Gonzalez da companhia de zarzuela *Amurrio* casou-se com Arthur Rocha aos 19 anos, em 1885. (TORRES, 1904, 180). Os periódicos de 1894 noticiam seu falecimento por febre amarela. *A Federação*. Porto Alegre, 20 de março de 1894.

⁴²² SOROMENHO, Luiz Ferreira de Castro. *Os Estroinas*. Lisboa: Livraria J. Maques da Silva, 1882. 2ª edição.

⁴²³ *A Federação*. Porto Alegre, 24 de agosto de 1884.

maçônicos cultivados no Rio Grande do Sul, onde uma ampla maioria defendia a separação entre Estado e Igreja, uma sociedade laicizada.⁴²⁴ O enredo denuncia o fanatismo religioso de uma família de proprietários de terras, incoerentes na fé católica que professam, uma vez que não agem segundo os princípios da caridade com os mais vulneráveis. O patriarca Leandro é casado com Dona Suzana, que prometeu seu filho único, Oscar, à vocação sacerdotal. Segundo os pais do rapaz de 25 anos, o filho apresenta um comportamento diferente de outros padres conhecidos na região: suspendeu os castigos dos escravos, intercedeu para a órfã Amélia fosse acolhida na casa de seus pais e retirou os quadros de santos da sala de sua mãe. O amigo da família, Pedro, e seu filho, Arthur, participam da vida na Fazenda das Flores desde o início do drama, mas no decorrer da narrativa os dois se mudam para a casa do casal, sob a desculpa de que Pedro está mal de saúde. Neste meio tempo, Amélia, a órfã de um ex-funcionário da fazenda, já está morando na casa Leandro e Suzana, mas ambos a tratam mal. O hóspede Arthur, que diz estar muito doente, parece estar apaixonado pela garota e confessa seu amor para o amigo, padre Oscar, que revela sua infelicidade na vocação sacerdotal. Em seguida, o padre, resoluto em resolver a situação amorosa de Arthur e Amélia, vai falar com a garota. Ela, todavia, crente que Oscar ia se declarar, acaba confessando o seu amor pelo padre. Atordoado, o rapaz prestes a retribuir o amor é atingido por um crucifixo que cai da parede. Seu pai, acusando-o de ter trazido sua amante para casa, constrange o filho diante de Suzana, Pedro e Arthur. No ato final, Arthur conversa com o padre Oscar sobre ambos amarem a órfã. Expulsa da casa de Suzana e Leandro, Amélia é acolhida por Pedro, que a recebe como filha. Padre Oscar, todavia, parece continuar na vida sacerdotal, ouvindo do seu pai “serás padre, só padre, eternamente padre!!...”.

A frase final do drama aponta para uma complexidade da ação. Na verdade, Leandro não parece só nervoso por conta do encantamento do seu filho padre por Amélia, mas por desconfiar que Oscar é um adepto de práticas maçônicas. Durante todo o enredo, há prenúncios do envolvimento de Pedro, Arthur e do padre Oscar com a maçonaria; porém, isso não se concretiza em nenhuma declaração explícita das personagens. Um dos indícios da relação dos rapazes com a Ordem pode ser percebido pelo título dado ao jovem padre pela mãe, chamando-o de “reverendo”. Por outro lado, os amigos Pedro e Arthur o chamam de “padre-mestre”, denominação encontrada dentro de algumas lojas.⁴²⁵

⁴²⁴ COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003, p.325.

⁴²⁵ A denominação aparece em uma nota dos participantes da Loja *Comercio e Artes*. In: *O Maçom*. Porto Alegre, 15 de maio de 1875.

Além disso, o terceiro ato (cena III) é decisivo para entender o posicionamento das personagens sobre o debate religioso presente na sociedade gaúcha a partir de 1870. O diálogo com falas longas entre o padre Oscar e Pedro evidenciam a característica do “teatro de tese”, discutindo os muitos problemas na Igreja Católica. Pedro, que se considera agnóstico (“nem acho que nada deve se firmar, nem penso que tudo deve se negar”), parece ser um iniciado por pregar o estudo da religião (como visto, a heterogeneidade da instituição permitia que os maçons fossem agnósticos, por exemplo). O velho declara: “Hoje, o estudo e a experiência dos anos têm mudado o curso das minhas ideias, e se não sou o que se pode chamar de ateu, fujo pelo menos de ser considerado – um crente”. De modo semelhante, o padre Oscar acredita que os católicos, de modo geral, abandonaram o estudo da religião e os jesuítas aceitam os dogmas sem alguma contestação.

Porque, de índole passiva, de temperamento afeiçoado receberam desde o começo de sua educação moral e religiosa, como únicas verdades, as doutrinas de seus mestres. Nunca procuraram estudá-las, nem compreendê-las pelo sistema de comparação e análise. Aceitaram tão facilmente a tirania do dogma, como aceitariam a incongruência do paradoxo. Estes são espíritos enfermos. Se erram no começo, não de errar até o fim. Os da segunda espécie são os tartufos da nossa classe, os discípulos de Loyola: por fora – veludo ao direito; por dentro – veludo ao revés.

Como é possível notar, o próprio padre não concorda com algumas atitudes da religião católica que lhe foi imposta pela mãe. Além disso, Oscar admite que haja outros caminhos fora do catolicismo. Para isso, utiliza a oposição entre “cegueira” associando à religião católica e a expressão “esplendores do sol”, provavelmente como símbolo máximo da maçonaria.

Sou padre, é verdade, mas não entreguei o meu espírito à cegueira do fanatismo religioso, e estou bem longe de pensar com Cortês, quando duvidava que houvesse sob os esplendores do sol alguma coisa mais vil e demais desprezível do que o gênero humano, fora dos domínios do catolicismo...⁴²⁶

A caridade de padre Oscar também é um princípio maçônico que o padre desempenha com os escravos e órfãos. O rapaz denuncia os pais, grandes proprietários da Fazenda das Flores, por não serem capazes de auxiliar os pobres. Uma dessas pessoas abandonada pelo casal é o Irineu, um antigo funcionário e pai da Amélia, que está prestes a morrer. O padre vai visita-lo no leito de morte e, desolado com a situação do homem e

⁴²⁶ ROCHA, Arthur. *Deus e a Natureza*. In: FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Porto Alegre: FischerPress, 2015, v.3, p.207.

filha, pede para que seus progenitores acolham a órfã. O casal se mostra reticente em receber a garota como a hóspede. A mãe, por exemplo declara: “Não conheço o gênio da pequena...Pode ser mau como o do pai e acarretar-nos muitos desgostos”.⁴²⁷ A lei da hereditariedade, presente em outras peças de Arthur Rocha, como *A filha da escrava* (1883). Carlos é um viajante recém-chegado da Europa teve contato com discurso positivista e, talvez, maçônico. Ao chegar de viagem, declara sua experiência na Europa: “até chegar àquela em que os soberanos são filhos do sol”⁴²⁸. O sol novamente aparece como imagem da “evolução” humana e, por que não, da adesão à maçonaria que tem como símbolo máximo o astro. Além disso, o viajante liberal acusa o amigo Ataíde, grande proprietário de terra e escravocrata, de ser criminoso, fazendo com que gerasse um filho ladrão. Carlos declara: “porque a hereditariedade nas raças é uma verdade que a ciência constata e os filhos são presumíveis herdeiros dos vícios de seus pais”.⁴²⁹

Em *Deus e natureza*, a hereditariedade é desculpa da família para recusar receber a órfã. O egoísmo dos brancos é contraditoriamente apresentado pela solicitude do “preto velho”, que fugiu da fazenda para cuidar do moribundo Irineu que estava prestes a morrer. Além de os pais de Oscar não ajudarem o ex-funcionário, ainda querem castigar o escravo por ter fugido para cuidar do enfermo. Essa incoerência está presente em várias falas do filho padre, que declara: “eles são ricos, é certo; são religiosos até o fanatismo... Mas não têm o costume de fazer esmolas aos pobres, nem praticam os santos preceitos da religião que adotaram”.⁴³⁰

Em *Deus e a natureza*, Arthur Rocha rompe com a convenção do melodrama francês, em que os vilões são ateus, uma vez que os malvados da trama são o casal católico e escravocrata. O caráter humanitário é exercido pelo negro e pelo jovem padre, que zela pela órfã Amélia e suspende os castigos na Fazenda das Flores.

D. Suzana: Também são tão maus estes negros, que, só mesmo à força de rigor pode tirar deles alguma coisa. Depois que chegou o Reverendo meu filho, ficaram muito confiados, porque foram suspensos os castigos. Mas as festas acabaram, e com elas as condescendências.⁴³¹

Segundo preceito de algumas lojas maçônicas, a missão do sacerdote era praticar a caridade, cuidar das almas, vencer a idolatria e ensinar o caminho para a

⁴²⁷ *Ibidem*, p.194.

⁴²⁸ *Ibidem*, p.69.

⁴²⁹ *Ibidem*, p.74.

⁴³⁰ *Ibidem*, p.194.

⁴³¹ *Ibidem*, p.187.

verdade. Neste sentido, padre Oscar é representado como um padre que segue os princípios maçônicos.

Porém, se é grave a missão do homem chefe de família nessa parte que se entende com a religião – esse tabernáculo da felicidade humana -, quanto não é nobre a missão do sacerdote, destinado toda a sua vida a curas as almas, a vencer a idolatria, a ensinar o caminho da verdade, a guiar os humanos seres no caminho da salvação eterna! Quanto não sublime a sua missão de paz, de caridade e de consolação!⁴³²

Oscar mandar retirar os quadros com imagens de santos da sala da mãe, destinando-os a um cômodo separado do restante da casa. A atitude parece uma forma de superar a idolatria da mãe e cuidar para que a sala, centro da sua residência, seja neutra, isto é, laica. É possível pensar que a transferência das imagens católicas de um lugar para outro seja uma tentativa do autor de separar a religião do espaço público, situando-a em um ambiente mais reservado, sem com isso restringir o livre acesso daqueles que transitam pela sala. A discussão entre a esfera pública (Estado) e privada (religião) aparece no desejo do jovem Oscar.

Leandro: Onde estão os quadros de santos que aí se achavam?

D. Suzana: Onde estão? Essa é boa... No oratório. O nosso Reverendo filho diz, e com muita razão, que não é na sala principal que uma casa abastada como a nossa deve ter os registros sagrados; mas sim num quarto especial, onde se possa orar tranquilamente. Apenas ficou essa imagem de Cristo, porque eu pedi.

Leandro: E no entanto quem nos forçava a adornar a nossa sala com esses quadros? Quem nos fez substituir os lindos painéis que aí tínhamos por estampas de santos, dizendo que não se coadunavam com os nossos sentimentos piedosos aquelas pinturas profanas e tentadoras? Um padre também, e um padre que tu reputavas um santo. O padre Astrogildo. Aquilo, sim, era homem. Quando a gente castigava um escravo rebelde ou fujão e mandava metê-lo no tronco, dizia ele sempre, para desfazer escrúpulos de consciência: *Castigar aos que erram, é uma das obras de misericórdia.*⁴³³

O sacerdote maçônico deveria priorizar a salvação das almas e a caridade. Neste sentido, a visita do padre Oscar ao doente, em um primeiro momento, tem a finalidade de curar a alma do velho que está prestes a morrer. Em seguida, a preocupação do padre é com o futuro da órfã, sem qualquer interesse amoroso.

Padre Oscar: Passarei por alto as angústias daquela alma durante o longo tempo de sua atroz agonia. Dir-vos-ei, porém, que no momento em que soltava o último alento e pedia a suprema consolação de ver a sua desditosa filha, a luz

⁴³² *O Maçom*. Porto Alegre, 13 de maio de 1874.

⁴³³ ROCHA, Arthur. *Deus e a Natureza*. In: FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Porto Alegre: FischerPress, 2015, v.3, p.196.

da candeia extinguiu-se e lançou entre o pai que morria e a filha que chorava um espesso véu de trevas.⁴³⁴

O conflito religioso entre católicos e maçons se intensificou no ano de 1874 com a excomunhão dos maçons realizada pelo Papa Pio IX. O fato foi divulgado na imprensa maçônica gaúcha, que enfatizava, assim como Arthur Rocha, a hipocrisia da igreja católica.

Em paga de tanto somos excomungados.

Quando recordo de passagem os horrores da guerra civil e religiosas, que por tantos séculos assolaram as quatro partes do globo; quando medito nas fogueiras da inquisição e no despotismo feudal: quando me vem á memoria os criminosos abusos da credulidade popular, abrasando o mundo com o gancho da hipocrisia; e vejo como por encanto estancar-se o sangue dos povos, romper-se a teia da discórdia civil, apagar-se até a última chispa do fanatismo religioso, e transformar-se um mundo de trevas em um mundo de luzes: não posso deixar de admirar-me e ficar atônito com a excomunhão a nós lançada pelo Papa Pio IX, a matéria infalível!!!⁴³⁵

A imprensa gaúcha da segunda metade do século XIX foi fundamental para manifestar o descontentamento dos maçons-jornalistas e dramaturgos com o pensamento católico conservador. Algumas produções dramáticas – como *Deus e a natureza* – consolidam nos palcos o discurso liberal e cientificista presente no período, que defendia a laicidade do Estado brasileiro.

A escolha de *Deus e Natureza* não foi arbitrária. O espetáculo organizado pela loja maçônica *Luz e Ordem*, sociedade beneficente *União Operária* e a sociedade dramática particular *Filhos de Talia*, mais do que prestar auxílio à viúva de Arthur Rocha e ao seu filho órfão, parece ser uma obrigação exigida pela maçonaria: é uma forma de resguardar moralmente os parentes de quem sempre esteve envolvido com as atividades e discussões propostas pela instituição.

Arthur Rocha utiliza o maniqueísmo do melodrama, na medida em que apresenta rapazes mais liberais e com ideais progressistas, relacionando-os ao “bem” em contraste com os conservadores, representando o “mal. O dramaturgo, porém, não faz uma distinção etária. O faz quanto às orientações políticas e ideológicas de cada personagem. Para observar isso, basta entender o posicionamento do velho Carlos que acabou de voltar da Europa cheio de ideias liberais e emancipadoras em *A filha da escrava* (1883) ou do velho Pedro e de seu filho Arthur em *Deus e a natureza*. Em contrapartida, há o grupo composto por conservadores, como Ataíde em *A filha da escrava*, que ratifica sua posição em função do amor, por escravocratas como o fanático religioso Leandro, em

⁴³⁴ *Ibidem*, p.191.

⁴³⁵ *O Maçom*. Porto Alegre, 01 de junho de 1874.

Deus e a natureza, e por imorais, Arnaldo de Mattos que deseja seduzir a própria filha, em *José*.

Para se adequar aos novos rumos da dramaturgia e conquistar um público politizado e economicamente mais abastado, Arthur Rocha pôs em cena os temas em pauta na Ordem Maçônica e construiu personagens que mobilizavam o espectador. Procurou refletir sobre a vulnerabilidade dos assistidos pela instituição, como cativos, viúvas e pobres. A relação entre Rocha e a maçonaria também explicaria a aceitação do dramaturgo negro na sociedade gaúcha. A análise das peças *Os filhos da viúva* e *Deus e a natureza* permite entender de que modo ele se inscreve nos debates públicos da época. Embora essas produções não tratem da condição do negro, são obras fundamentais para nortear a interpretação do drama abolicionista, tanto no que se refere aos ideais positivistas, quanto à moral feminina, em *Os filhos da viúva*, e aos castigos corporais, em *Deus e a natureza*. Neste drama, a questão religiosa se mistura com a política. Para os dramaturgos maçons, apenas a ideologia liberal garantiria a laicidade do Estado e o fim da escravidão.

Capítulo IV

A arena política pelos tabladros: Família, Instrução e Liberdade

*Não me maldigas... Num amor sem termo
Bebi a força de matar-te a mim
Viva eu cativa a soluçar num ermo
Filho, sê livre... Sou feliz assim...*
“Mater Dolorosa” – Castro Alves⁴³⁶

4.1. Escravidão e Resistência no Extremo Sul

A escravidão no Brasil está longe de ser um assunto facilmente esgotado. Pesquisas recentes indicam a importância dos negros como sujeitos históricos na luta contra a dominação servil. Os estudos produzidos até a década de 1990 omitem muitos aspectos que têm sido repensados a partir de novas pesquisas históricas e literárias, as quais conferem ao negro o protagonismo de suas narrativas.

Antenor Fischer realizou, em 2015, um resgate da produção regional contemplando a dramaturgia com viés abolicionista produzida na década de 1880. O resgate das peças é fundamental para compreender a presença do negro no teatro nos anos que antecedem a abolição. Na introdução ao quinto volume da *Antologia da literatura dramática no Rio Grande do Sul (século XIX)*, Fischer apontou as lacunas das historiografias regionais que excluíram a figura do negro ao tratar das origens étnicas do povo sul-rio-grandense e consideraram apenas o índio como fundador da identidade sulina. Fisher comprova a omissão apontando o hiato em relação aos negros na *História literária do Rio Grande do Sul*, de João Pinto da Silva, na *História da literatura do Rio Grande do Sul* de Guilhermino César, nos *Gaúchos e beduínos: a origem étnica e a formação social do Manoelito de Ornellas*.

A ausência dos negros nas Histórias regionais permaneceu até a década de 1990, quando Ieda Gutfreind os incluiu. Ela examinou as lacunas de sua representação no Rio Grande do Sul a partir da obra do crítico literário Moysés Vellinho. Tal como Gutfreind, outros estudiosos passaram a se dedicar a uma revisão historiográfica, como Dante de Laytano, Fernando Henrique Cardoso e Mário Maestri. Estudos mais recentes retratam a condição do negro no Rio Grande do Sul, fazendo a contextualização histórica do trabalho escravo na província e destacando sua importância econômica. Segundo

⁴³⁶ ALVES, Castro. *A cachoeira de Paulo Affonso; Os escravos; Traduções*. Revisão de Bandeira Duarte. Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1938.

Fernando Henrique Cardoso em *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*, a economia Sul possuía como característica principal o fato de ser subsidiária, fechada em si mesma, ou voltada para a comercialização em torno do Rio da Prata e de outros locais que precisavam dos produtos cultivados no Rio Grande do Sul. A partir do século XVIII, a agricultura extensiva – centrada na plantação de trigo, mandioca e feijão – e a criação de charque utilizaram da mão-de-obra cativa.⁴³⁷

A presença dos escravos nos pastos do Rio Grande do Sul permitiu que o trabalho compulsório fosse visto de forma idealizada. O relato do viajante e botânico francês Auguste de Saint – Hilaire, de 31 de julho de 1820, ratifica a permanência e o estímulo da escravidão na província.

Não há, em todo o Brasil, lugar onde os escravos sejam mais felizes que nesta capitania. Os senhores trabalham tanto quanto os escravos mantêm-se próximos deles e tratam-nos com menos desprezo. O escravo come carne à vontade, não é mal vestido, não anda a pé e sua principal ocupação consiste em galopar pelos campos, coisa mais sadia que fatigante. Enfim, eles fazem sentir aos animais que os cercam uma superioridade consoladora de sua condição baixa, elevando-se aos seus próprios olhos.⁴³⁸

A possível “liberdade” dos escravos que trabalhavam nas fazendas de agricultura ou pecuária alimentava o mito de que os cativos da região fossem tratados de forma melhor do que os de outras províncias brasileiras, por não terem de viver enclausurados. Pesquisas recentes mostram que se trata de um conceito falacioso, pois devido à possibilidade de fuga, os cativos eram tratados com extrema violência⁴³⁹ e tinham de fazer o trabalho árduo de corte e da salga da charqueada. Acrescido a isso, os africanos trazidos para a província eram de regiões muito quentes, como Angola, Benguela e Guiné, e não estavam acostumados ao frio da região, o que dificultava ainda mais o trabalho.⁴⁴⁰

A localização geográfica podia trazer esperanças aos cativos. A situação de fronteira estimulava a resistência dos negros, que fugiam para a região do Prata, onde os países já haviam decretado a abolição⁴⁴¹, para conseguirem viver em liberdade. Diante de tantas fugas, o governo brasileiro decidiu assinar, em 1848, um acordo com a Argentina

⁴³⁷ BAKOS, Margaret Marchiori. *RS: escravidão & abolição*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

⁴³⁸ SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul: 1820-1821*. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Edusp, 1974, p.47.

⁴³⁹ DARONCO, Leandro Jorge. *À sombra da cruz: trabalho e resistência servil no Nordeste do Rio Grande do Sul – segundo os processos criminais*. Passo Fundo, UPF, 2006.

⁴⁴⁰ BARBOSA, Fidélis Dalcin. *História do Rio Grande do Sul*. Passo Fundo: Projeto Passo Fundo, 2013.

⁴⁴¹ Ano de abolição dos países da região do Plata: Uruguai (1842), Paraguai (1842), Argentina (1853).

que previa a devolução de todos os cativos que atravessassem a fronteira. Em 1852, o mesmo acordo foi feito com o Uruguai, porém, a lei não se cumpriu.

Os escravos gaúchos não se restringiam ao trabalho nas fazendas do Rio Grande do Sul. Margaret Marchiori Bakos destaca a importância dos escravos urbanos para a sociedade gaúcha. Eles se dedicavam às tarefas domésticas, como àquelas realizadas por amas de leite, lavadeiras, engomadeiras, cozinheiras, por exemplo.

O Rio Grande do Sul destacou-se como uma das províncias brasileiras com maior número de escravos na sua população, durante o século XIX. Em 1874, o Rio Grande do Sul era a terceira maior proporção de população escrava do Brasil com 21,6% de cativos.⁴⁴²

A província do Rio Grande do Sul estava inserida no processo nacional de mobilizações sociais que se intensificaram durante o governo do Partido Liberal (1878-1884). Ângela Alonso, aponta que este foi um período de expansão do movimento abolicionista pelas províncias brasileiras, devido à tolerância em relação à manifestação pública.⁴⁴³

Na província do Rio Grande do Sul, especificamente, o movimento abolicionista oriundo da década de 1870 ganhou novos contornos a partir da década de 1880. O avanço mais efetivo ocorreu entre 1883 a 1885. Naquele momento, houve uma diminuição significativa do número de escravos. Bakos afirma que isso ocorreu, em 1883, devido ao aumento dos impostos sobre todos os escravos urbanos. O acréscimo da tributação incentivou os senhores a concederem liberdade espontaneamente, a fim de evitar maiores despesas com os seus escravos. A lei sobre tributação foi um marco para a abolição da escravatura na cidade de Porto Alegre em 1884.

Porém, as liberdades concedidas em 07 de setembro de 1884 estavam condicionadas a clausuras de serviço que exigiam a prestação de trabalho por mais de cinco anos, em média.⁴⁴⁴ Assim, outro motivo econômico estava encoberto pela euforia da abolição: a necessidade de manter trabalhadores na província. Segundo Zarth, a abolição de Porto Alegre foi uma medida dos proprietários para evitar a evasão de mão

⁴⁴² ZARTH, Paulo A. “Escravidão nas estancias pastoris da província de São Pedro do Rio Grande do Sul”. In: MAESTRI, Mário; Lima, Solimar O. (org). *Peões, vaqueiros & cativos campeiros*. Estudos sobre a economia pastoril no Brasil. Passo Fundo: UPF, 2010, p188.

⁴⁴³ ALONSO, Ângela. *Votos, flores e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.19.

⁴⁴⁴ ZARTH, Paulo A. “Escravidão nas estancias pastoris da província de São Pedro do Rio Grande do Sul”. In: MAESTRI, Mário; Lima, Solimar O. (org). *Peões, vaqueiros & cativos campeiros*. Estudos sobre a economia pastoril no Brasil. Passo Fundo: UPF, 2010, p.207.

de obra para a região Sudeste do país, além de tentar amenizar o movimento abolicionista da cidade.

Independente dos motivos econômicos, o movimento abolicionista valeu-se da literatura para o convencimento da população de que era imperioso o fim do trabalho escravo. Destaca-se na produção dramática do Rio Grande do Sul o ano anterior à abolição. Em 1883, foram publicados *Um fruto da escravidão*, de Boaventura Soares, *Cenas de ontem* de Ramiro de Araújo, *A escrava branca* de Júlio César Leal, *O escravo* de José Bernardino dos Santos e o drama *A filha da escrava* de Arthur Rocha, que será analisado neste capítulo.

4.1.1. A emancipação de Porto Alegre em 1884

O dia 07 de setembro de 1884 foi uma data marcante para os antiescravistas gaúchos. Era o segundo dia dos eventos festivos, que duraram de 06 a 09 setembro, para comemorar a libertação de mais de mil cativos matriculados na cidade de Porto Alegre. O dia da independência do Brasil foi escolhido pelos abolicionistas da província para dar um novo significado ao termo independência. Dessa vez, a data concederia liberdade aos cativos da província, transformando Porto Alegre na terceira capital sem trabalho escravo, seguindo o exemplo das províncias do Ceará⁴⁴⁵ e Amazonas⁴⁴⁶.

A imprensa local reservou espaço no dia 07 de setembro para a publicação de artigos em comemoração ao fim do escravismo, exceto o periódico *Conservador*, que reprovava tal atitude. Um exemplo de edição comemorativa do evento apareceu nas páginas de *A Federação*, órgão do partido republicano dirigido por Júlio de Castilhos. Diversos excertos saudavam os gaúchos pela sua ação individual no combate à escravidão, movido pelo patriotismo e generosidade, como é possível ver no discurso de abertura do jornal.

Ao povo o que é do povo!

Há poucos dias ainda erguia-se sinistramente em Porto Alegre uma tenebrosa Bastilha que enclausurava milhares de homens vítimas de um abominoso cativo.

Hoje está consumada a obra imortal da demolição, sem cólera, sem violência, sem abalos perturbadores, sem clamor sangüinário.

Bastou simplesmente isso: o cumprimento do dever social. E à força de amor pela Pátria e de amor pela Humanidade, o povo soube cumprir dignamente o dever sagrado.

Sobre as ruínas da tenebrosa Bastilha, o povo – o eterno inimigo de todas as Bastilhas – festeja hoje a libertação dos escravizados.

⁴⁴⁵ Em 25 de março de 1884.

⁴⁴⁶ Em 10 de julho de 1884.

Eis a vitória pacífica da liberdade, vitória que significa também uma reabilitação.

A escravidão – monstruoso crime que nos legou o passado – conspurcava a nossa dignidade de povo livre e desonrava a nossa civilização.

Libertando os seus escravos, Porto Alegre reparou o grande crime de um bando de antepassados e reabilitou-se perante o Direito, perante a Moral, perante a Pátria e perante a Humanidade!

E quem promoveu a gloriosa reabilitação?

- O povo!

Ao povo, pois, o que é do povo!

Saudando Porto Alegre, a *Federação* espera poder saudar em breve a reabilitação da província do Rio Grande.⁴⁴⁷

O redator do periódico considera que “gloriosa reabilitação” do Rio Grande do Sul foi protagonizada pelo povo. A representação do “povo”, na verdade, remete apenas a uma parcela restrita da população: homens de classe alta, brancos e abolicionistas. O periódico *A Federação* posiciona-se de maneira análoga à historiografia gaúcha mais antiga⁴⁴⁸ ao desconsiderar toda a luta dos negros no processo de abolição. O discurso veiculado pelo jornal também é semelhante aos recursos utilizados pelos dramas abolicionistas, “o Direto, a Moral e a Pátria” são concedidas apenas com a carta de liberdade assinada pelo proprietário que restitui ao bom escravo, a cidadania retirada pela infelicidade do nascimento.

A libertação de Porto Alegre seria um impulso para as libertações de todo o Rio Grande do Sul, o que motivou o jornal se posicionar de maneira otimista com notícias vindas de outras partes da província após 07 de setembro. O periódico *A Federação* anunciava libertações individuais em Cruz Alta, Passo Fundo, São Borja, Quaraí, Uruguaiana e Alegrete. Restavam ainda as cidades de Taquarí, São Gabriel, Caçapava, Lavras, S. Sepé, Pelotas, Bagé e Rio Grande.⁴⁴⁹

Arthur Rocha comemorava do outro lado da Laguna os avanços de Porto Alegre discursando em uma conferência abolicionista⁴⁵⁰ no Rio Grande. Todavia, o engajamento do autor com a causa não foi o suficiente para extinguir o trabalho compulsório na cidade onde vivia.

⁴⁴⁷ *A Federação*. Porto Alegre, 07 de setembro de 1884.

⁴⁴⁸ ZUBARAN, Maria Angélica. *Escravidão e liberdade nas fronteiras do Rio Grande do Sul (1860-1880)*: o caso da Lei de 1831. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXII, n. 2, dezembro 2006, p.123-24; 130.

⁴⁴⁹ *A Federação*. Porto Alegre, 09 de setembro de 1884.

⁴⁵⁰ *A Federação*. Porto Alegre, 07 de setembro de 1884.

4.1.2. Os impasses para a libertação dos escravos no Rio Grande

Arthur Rocha era funcionário do correio do Rio Grande do Sul. Em 1881, foi transferido para o Rio Grande, sua cidade natal, onde permaneceu até falecer em 1888.

No final de 1887, o autor das notas editoriais do *Artista*⁴⁵¹ reclamou do movimento abolicionista na cidade e afirmou que “a escravidão envergonha perante o mundo civilizado”.⁴⁵² O jornalista compara a situação do Rio Grande com as lavouras do Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo ele, o movimento abolicionista avançava nas províncias com maior número de escravos e o Rio Grande, mesmo não tendo indústria ou agricultura, não conseguiu se emancipar da servidão doméstica.⁴⁵³

Ainda em 1888, o Rio Grande não havia seguido os passos da capital da província para a abolição completa. Essa vagarosidade, sem dúvidas, incomodava e cansava Arthur Rocha, que já se encontrava muito doente e sem forças para participar dos eventos abolicionistas. No início do ano decisivo de 1888, o autor apropriou-se dos folhetins publicados aos sábados no periódico rio-grandino *Artista*. Sob o pseudônimo de E. de Mendonça, Arthur Rocha ironicamente reproduz aquilo que o proprietário do jornal, Franklin da Fonseca Torres, esperaria da nova coluna.

Você fica obrigado a dar-me todos os sábados um folhetim, mas um folhetim cheio...de espírito, de observação, de *humour* e de graça (de graça vê-la: tal como a Ave-Maria) – Quero uma coisa que agrade a todos os paladares, desde o mais apurado nas coisas de arte até os mais exigentes na quantidade de *sal*. Quero um folhetim que satisfaça as leitoras, que se deliciam com os rendilhados do estilo e as filigranas da ideia. E contente ao leitor, um pouco mais prosaico, que na hora fisiológica do chilo exige apenas desopilantes que lhe ajudem o processo de digestão. Enfim, quero...⁴⁵⁴

Diferentemente da postura de K. Zeca, que descrevia a cidade de Porto Alegre inserida nos debates “modernos” da época (conforme visto no capítulo II), E. de Mendonça, comenta sobre a situação brasileira de modo geral. Declarações como “neste país tudo resolve pelo absurdo”, tornam-se o ponto de partida para que o cronista exponha sua insatisfação com o país ainda escravocrata. Os comentários, muitas vezes, partem da análise de uma situação local (Rio Grande) para comentar sobre problemas nacionais.

⁴⁵¹ As notas editoriais não eram assinadas. Provavelmente, eram de autoria de Rocha, como indica a notícia: “Há três dias que se acha enfermo o nosso amigo e chefe da redação desta folha, Sr. Arthur Rocha. Por esse motivo não nos tem sido possível publicar as costumadas Notas editoriais”. In: *Artista*, 02 de fevereiro de 1888.

⁴⁵² *Artista*. Rio Grande, 26 de novembro de 1887.

⁴⁵³ *Artista*. Rio Grande, 26 de novembro de 1887.

⁴⁵⁴ *Artista*. Rio Grande, 14 de janeiro de 1888.

Um exemplo disso, foi a atuação da polícia do Rio Grande que motivou a reflexão do cronista acerca da ineficiência da Instituição em âmbito nacional. No dia 10 de março de 1888, porém, E. de Mendonça afirma que, surpreendentemente, os guardas locais agiram de modo adequado ao abordar marinheiro inglês que desembarcou no Porto do Rio Grande para “vadiar” pela cidade. O jornalista engrandece o comportamento dos agentes porque, apesar de agredidos pelo marinheiro, não arrancaram da “bainha sua durindana”. O elogio irônico em relação a agressividade da polícia termina com um desfecho cômico: o marinheiro vai para à cadeia, enquanto os policiais foram à farmácia para comprarem arnica. O bom humor de E.de Mendonça não deixou escapar a crítica a organização da polícia rio-grandina e da brasileira, de um modo geral.

Ora, a polícia do Rio Grande, como a polícia de toda parte deste vasto país das emissões e do *déficit*, do café e do negro, é uma coisa muito ordinária, muito reles, composta de péssimos elementos sem disciplina, sem educação para o mister que lhe incumbe desempenhar.

Mas apesar disso, as vezes há que ela acerta, por *bambúrrio*, e é sempre nestas ocasiões que lhe sucedem as coisas menos esperadas e mais desagradáveis desse mundo.⁴⁵⁵

Isso demonstra que, para Arthur Rocha, a polícia é incapaz de resolver os problemas estruturais como o *déficit* do café, da mão de obra escrava devido à falta de instrução da corporação. A Instituição não segue os princípios positivistas, nem os ideais disseminados pela Revolução Francesa a respeito da liberdade, igualdade, fraternidade.

E. de Mendonça criticava incisivamente a cidade do Rio Grande. Segundo ele, o clima não ajudava “ora pelo excesso de calor, ora pela abundância da chuva”. Também não adiantava ir à polícia, às sessões da Câmara, ao Prado Rio-Grandense, audiência dos juízes, nem ao menos, à praça D. Izabel, para ver brigas entre mulheres. A cidade era “xoxa” e insípida”, diferentemente da diversidade cultural de Porto Alegre, ou até mesmo da cidade de Pelotas. A descrição da cidade como pacata acontece pela ausência de engajamento dos rio-grandinos na luta abolicionista. Assim, o cronista assume sua posição de defensor da abolição imediata, satiriza aqueles contrários à extinção do trabalho escravo e denuncia o descaso dos proprietários com seus escravos.

No primeiro folhetim, o cronista defende sua posição. Ele conta sobre o sumiço misterioso de “U. de L”⁴⁵⁶, implorando a volta do colega. A proposta para

⁴⁵⁵ *Artista*. Rio Grande, 10 de março de 1888.

⁴⁵⁶ Não foi possível encontrar a quem se refere, provavelmente um jornalista gaúcho.

encontrar o amigo, E. de Mendonça aponta para a eficiência do capitão Colatino⁴⁵⁷ e de Fernando de Campos dos Goytacazes. Trata-se de uma das ironias de E. de Mendonça que se utiliza do nome de duas figuras públicas da época conhecidas por encontrar escravos fugitivos e refere-se à conhecida passagem da *A cabana do pai Tomás*: a cena que os cães dos proprietários de escravos caçam Elisa e Henrique.

Até me veio, há poucos dias, a ideia de mandar um telegrama ao Cotegipe pedindo-lhe emprestado por algum tempo o capitão Colatino, de Campinas, ou o idem Fernando, de Campos, para ver se algum deles, com o admirável faro de quem têm dado provas na pega de negros fugidos em S. Paulo e Rio de Janeiro, seria capaz de dar com o retiro onde fostes ocultar o teu talento e esconder a tua inspiração.

Se não o fiz, foi porque lembrei-me, felizmente a tempo, de que os capitães do mato são como cães dos Estados Unidos: não farejam senão os pretos e escravos.

E tu – mercê de Deus e obra de teus pais – não és nem uma nem outra coisa.⁴⁵⁸

Os métodos de busca serão ineficientes, pois são seletivos e só servem para capturar negros e escravos. E. de Mendonça afirma que U. de L. por sorte divina (Deus) e de seus pais (Natureza), não nasceu negro, nem escravo. Por fim, E. de Mendonça comenta, ainda neste dia, sobre o egoísmo da sociedade. Essa característica, frequentemente, aparece na dramaturgia de Arthur Rocha, e torna o egoísmo o grande motivo da manutenção do trabalho escravo na sociedade brasileira.

Ah! Decididamente acabaram-se os bons tempos das grandes e sinceras dedicações...

Hoje só impera o egoísmo; o venha a nós e o arranja-te tu.⁴⁵⁹

As críticas sobre o escravismo se estenderam pela maioria das crônicas. K. Zeca, pseudônimo da coluna “A Semana” do *Álbum de Domingo*, utilizava-se de conversas com supostos “amigos” para narrar o preconceito racial vivido por Arthur Rocha. E. Mendonça usou o mesmo recurso fictício no *Artista* ao apresentar as conversas com seu “vizinho” sobre abolicionismo. Nos textos assinados por E. de Mendonça, o “vizinho” assume a voz de Arthur Rocha, que critica o “abolicionismo de convenção”. Este concedia uma suposta liberdade ao escravo, pois os senhores mantinham os negros prestando serviços por anos. Com o desgaste do regime escravista, “a inevitável abolição”

⁴⁵⁷ A violência do capitão Colatino era tamanha, que a repercussão chegou na Assembleia provincial. Em 1887, cerca de sessenta negros (dentre eles homens, mulheres crianças) de propriedade de Antônio Pinto Ferraz foram abordados pelos policiais mandados pelo capitão. O jornalista abolicionista Henrique de Barcelos empreendeu uma campanha contra o Colatino, que foi acusado de invadir casas em busca de escravos fugidos. In: COSTA, Emília Viotti da. *A abolição*. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2008.

⁴⁵⁸ *Artista*. Rio Grande, 14 de janeiro de 1888.

⁴⁵⁹ *Artista*. Rio Grande, 14 de janeiro de 1888.

fez com que “os abolicionistas de última hora” incentivassem as libertações como ato de filantropia. Porém, não passava de uma atitude inevitável com o fim próximo do regime.

E, então, vizinho, você vê isto: libertações a granel. E digam lá que o Rio Grande não é abolicionista. Repare essa filantropia. Quase uma coluna do jornal. Quase uma coluna de jornal.

- Homem, não me fale nisso pelo amor de Deus, que eu até fico nervoso.

- Por que?...O vizinho não tem razão. Deve ficar até desvanecido.

- Qual desvanecido, nem qual carapuça! Pois você quer que eu aplauda esse abolicionismo de convenção, tão verdadeiro e legítimo como os produtos da fábrica Fritz Mack?!...⁴⁶⁰ Para libertar aos escravos, meu amigo, não esperei que a assembleia me exigisse uma taxa por cada um, e o mais é que libertei incondicionalmente, porque não entendo essas histórias de contrato de serviço que me parece mais uma escravidão disfarçada – E depois, diga-me cá uma coisa: se a propriedade está de tal modo depreciada, que nem vale 100\$000 por ano, porque é que toda essa gente não a manda logo ao diabo que a carregue? É tudo 3 anos, 3 anos, 3 anos; e isso mesmo porque se o prazo fosse maior o contrato custaria nada menos que 200\$000. Abolicionismo. Ora, tire o cavalo da chuva! Egoísmo é o que é. Chamemos as coisas pelos seus nomes. Essa gente agarrada a escravidão como a ostra a concha, como o parasita a árvore. No dia em que lhe tirarem absolutamente o negro são capazes de meter os dedos na boca e rasga-lo até as orelhas. E não venham com filantropia do Rio Grande, que na questão do abolicionismo tem feito o mais ridículo papel.

...

E fui eu, meti-me para dentro porque o vizinho falava muito alto e estavam a passar muitos abolicionistas...de última hora.⁴⁶¹

No início do ano de 1888, o *Artista* veiculava notícias as libertações anunciadas pela alfândega do Rio Grande.⁴⁶² Só no dia 24 de janeiro de 1888, o jornal publicou um comunicado de vinte e cinco proprietários que concederam liberdade a mais de trinta escravos. Embora houvesse muitas alforrias, os senhores impunham um contrato de trabalho, obrigando “aos possíveis libertos” à prestação de serviço por um período que variava de um a cinco anos. Essa prática era comum em toda a província do Rio Grande do Sul. Moreira encontrou nos livros de registros de diversos cartórios 239 cartas de liberdade concedidas nos anos de 1884 e 1887, sendo que 147 (61,5%) tinham como

⁴⁶⁰ Vinho de cana produzido no Rio de Janeiro e contrabandeado para o Rio Grande. Nas notas editoriais, o jornalista (provavelmente Arthur Rocha) diz que os produtos da loja Fritz Mack são “tóxicos disfarçados de vinhos”. *Artista*. Rio Grande, 15 de fevereiro de 1888.

⁴⁶¹ *Artista*. Rio Grande, 28 de janeiro de 1888.

⁴⁶² Em 1888, a Alfândega do Rio Grande estava em seu terceiro endereço, ao lado da Biblioteca Rio-Grandense. A construção desse prédio iniciou-se no ano de 1875 a mando do Visconde de Rio Branco, que na época era ministro da fazenda da Coroa portuguesa, e pelo governador do Rio Grande de São Pedro, Paulo José da Silva Gama. Houve a necessidade de um novo prédio após a subordinação da Alfândega de São João do Norte à de Rio Grande, aumentando a necessidade de fiscalização dos armazéns. Além disso, a construção da barra do Rio Grande possibilitou a entrada de navios com toneladas maiores e, consequentemente, maior demanda de tributos.

Informações retiradas do MCRG (Museu da cidade do Rio Grande).

exigências a prestação de serviços aos senhores durante um período pré-determinado no dia da alforria.⁴⁶³

As “libertações a granel” feitas pelos “aboliconistas de última hora” não eram uma prática iniciada pelo Rio Grande. Em Porto Alegre, essa foi uma medida comum antes da libertação total da capital da província, conforme já dito. As denúncias sobre as clausuras de serviço ocorriam nas páginas dos periódicos e na literatura. No soneto “O aboliconista” de José Bernardino dos Santos, político e membro da *Sociedade Partenon Literário*, o eu-lírico representa todos os escravocratas hipócritas que se utilizam do discurso religioso, mas não cumprem com o princípio humanitário de “amar o próximo”.

Em meu nome, no do Cristo
E da sua mãe santíssima
Vou dar-te, ó tia Niríssima
Tua carta! olhai isto:

Te é devida recompensa
Da tua fidelidade...
É a carta da liberdade,
Pois de ti não tenho ofensa.

É a prova do meu desvelo ...
Tu fostes a escrava modelo
Tens sentimentos humanos...

Eu te sou grato por Deus!
Servir-me-ás e aos meus
Somente mais dez anos.⁴⁶⁴

O conteúdo do poema de 1883 é recorrente na produção dramática de Arthur Rocha. Em *Deus e a Natureza*, Leandro e dona Suzana são católicos e carregam a “contradição” de serem religiosos e escravocratas, como visto no capítulo III. No dia que antecedeu a assinatura da Lei Aurea de 1888, Arthur Rocha denunciou em sua crônica publicada no *Artista* a falsa bondade daqueles que se aproveitavam do trabalho compulsório. E. de Mendonça afirma que a abolição está próxima, devido à terceira discussão na câmara dos deputados na corte. Segundo ele, os patriotas e os escravos encontram-se em plena felicidade. Os ex-cativos, porém, podem tornar-se trabalhadores dos seus antigos proprietários, afinal, “a vida é uma roda” que anda e, às vezes, desanda. Ironicamente, E. de Mendonça conta que herdou o escravo Tito de sua tia, mas o libertou

⁴⁶³ MOREIRA, Paulo R. S. *Faces da liberdade, máscaras do cativo: experiências de liberdade e escravidão, percebidas através das cartas de alforria* — Porto Alegre (1858-1888). Porto Alegre: Edipucs, 1996, p.52.

⁴⁶⁴ Soneto “Um aboliconista” de José Bernardino dos Santos. Porto Alegre, 1883.

logo que percebeu o prenúncio do fim do regime. E. de Mendonça, afirma esse “ato de filantropia” seria ovacionado pelos jornais liberais. A liberdade de Tito também fez com que o negro ficasse agradecido, jurando fidelidade eterna a seu “senhor”.

Está por uma dependura a questão da abolição do elemento servil, que há tantos anos traz o país agitado.

O projeto libertador já passou em terceira e última discussão na câmara dos deputados, estando presentemente no senado, onde pouco se demorará também.

Pode-se, pois, dizer que não há mais escravos no Brasil, o que se para todos os patriotas e para as míseras vítimas do secular martírio do cativo, é um motivo de júbilo intraduzível, para aqueles que viviam dos proventos do trabalho escravo, como a parasita vive da seiva da árvore que enrosca, é uma bucha de todos os diabos.

De ora em diante esses ociosos terão que procurar ocupação de que possam tirar meios de subsistência, e quiçá venham a encontrar-se muitas vezes, nas honrosas veredas do trabalho, com os infelizes que por tanto tempo exploraram egoística e criminosamente.

Coisas do mundo!

A vida tem uma roda que esta sempre andando; mas as vezes desanda, e então sucedem a gente as coisas mais extraordinárias e surpreendentes.

Os milionários ficam pobres, os soberbos ficam humildes, os bonitos ficam feios, os gordos ficam magros, osãos ficam doentes.

Assim, não há que estranhar também que os que tem escravos acordem um dia sem eles.

Olhe: a mim é que o tal projeto não causa o menor dano ou prejuízo, pela simples razão de que quando vi que a onda crescia e que mais dia menos dia a escravidão havia de acabar, fiz-me filantropo.

Chamei o Tito (Tito era escravo) e disse-lhe assim: - Meu velho, tu não me custava dinheiro, herdei-te de uma tia que tinha um fraco por mim e que quando houve por bem deixar este vale de lágrimas, teve o bom senso de contemplar-me no seu testamento. Já lá se vai o melhor de 20 anos. Tu tens sido um negro muito fiel e muito honrado. Nestes 20 anos ainda não deixastes um só mês de pagar-me o teu jornal. Pois bem: quero mostrar-te que sou generoso para com aqueles que me servem bem: Estás livre!

...E o Tito ajoelhou-se, beijou-me as mãos, encheu-as de lágrimas de reconhecimento e protestou que jamais me abandonaria e que eu seria sempre o seu rico senhorzinho!

No outro dia, as folhas da terra noticiavam, com uma adjetivação opulenta e escolhida, o meu ato de filantropia, ao esquecendo de dizer que era essa uma ação que não carecia de comentários, porque em si mesma tinha o seu maior elogio.⁴⁶⁵

E. de Mendonça defende a abolição imediata, porém, não é tão compreensivo com aqueles que vivem marginalizados economicamente, que se não eram ex-escravos, seriam os recém libertos. Apesar de considerar que ao se tornar um trabalhador livre o escravo poderia tornar-se um funcionário do antigo Senhor, o cronista não discute a inserção efetiva do negro na sociedade gaúcha e brasileira. Ao contrário disso, E. de Mendonça elogia o capitão José Joaquim da Silva Cintra, o qual tinha um projeto para conter “os vagabundos da cidade”. O cronista apoia essa iniciativa, por acreditar que os

⁴⁶⁵ *O Artista*. Rio Grande, 12 de maio de 1888.

marginalizados do Rio Grande são prejudiciais e perigosos por influenciarem as pessoas que “ainda são boas”. E. de Mendonça apresenta o cortiço como um lugar insalubre e determinista, capaz de influenciar pessoas “desocupadas” que não querem trabalhar, mas apenas se entregarem aos vícios.

Consta-me que S.S. vai abrir uma campanha contra os vagabundos de ambos os sexos que infestam a cidade e que tanto concorrem para a corrupção dos costumes, para o aumento das estatísticas criminosas e para o preenchimento dos leitos vagos nos hospitais.

Realmente, é lamentável e desconsolador o espetáculo que oferece essa vaza social, que vive a fermentar os seus vícios e suas podridões físicas e Moraes no pátio do infecto dos currais e no interior úmido, escuro, doentio e nauseabundo das habitações a que geralmente chamam de – cortiços, quando deveriam chamar – antecâmaras da morte.

Quem estas linhas escreve viveu já nas vizinhanças desses estabelecimentos, onde se rebolcam, se esponjam e se bestializam centenas de indivíduos desocupados, homens, mulheres e crianças, velhos e moços, brancos e preto sempre esfarrapados, sujos, famintos, dominados em sua maior parte pela paixão do álcool, enervados pela ociosidade, corrompidos pelos vícios.⁴⁶⁶

Ainda que a literatura Naturalista tocasse na semelhante temática social, Arthur Rocha não apreciava alguns escritores ligados à escola e tinha um ponto de vista bastante conservador, se comparado a outros escritores brasileiros. Ao rebater a crítica do redator *Correio Mercantil*, Arthur Toscano Soares Barbosa (1861 – 1952)⁴⁶⁷, E. de Mendonça afirma que Daudet, Goncourt e Eça não imitam a qualidade de observador de Zola, mas que fazem uma literatura obscena e imoral.

O sr. Toscano tem provado exuberantemente que, nestas coisas de literatices, tem olho e sabe ver; e senão que o diga sobre o *Abade Constantino* de Halévy, tradução de Pinheiro Chagas:

“Mostra Halévy que se podem descrever as cenas da vida real sem descer a obscenidade e a porcaria, hoje tão procurada por grande número de escritores a quem Daudet, Goncourt e Eça seduziram com as galas do seu estilo florido e dos cabedais realizados.”

Já é de saber muito a respeito da obscenidade, da porcaria e dos cabedais realizados da literatura moderna, incluir Daudet, Goncourt e Eça no número dos escritores de enxurrada que vive de imitar servilmente os detalhes naturalistas dos livros de Zola, sem imitarem nenhuma das suas grandes qualidades de observador e o seu enorme poder de analista.

Por pouco que o Sr. Toscano não mistura na sua salsada crítico literária os nomes de Balzac e de Flaubert, percursos da escola que hoje faz época e contra a qual o mesmo Sr. Toscano acende os fogos de sua indignação de escritor respeitoso e de leitor casto e pudibundo.

Deus me perdoe...pode bem ser que eu vá fazer réu de um falso testemunho; mas, estou capaz de jurar em como o crítico do *Correio Mercantil* não conhece, senão de nome, Daudet e os Goncourt!

⁴⁶⁶ *Artista*. Rio Grande, 07 de abril de 1888.

⁴⁶⁷ Foi redator do *Correio Mercantil* de Pelotas, Trabalhou em *O Artista*, *Echo do Sul* e *Diário do Rio Grande*, na cidade do Rio Grande. In: AXT, Gunter. *Acontecimentos políticos do Rio Grande do Sul*: partes I e II. Porto Alegre: Nova Prova Editora, 2005.

É fácil escrever sobre qualquer assunto, embora se não tenha conhecimentos especiais dele, principalmente para quem tem, quando escreve, a simples preocupação de encher tiras de papel para por-lhes no fim o nome por extenso. Os que assim procedem, porém, incorrem no risco de serem apanhados em flagrante delito de improbidade literária – o que constitui para o escritor o maior e o mais desconceituante de todos os defeitos.⁴⁶⁸

Para Arthur Rocha, o teatro deveria ser uma escola de instrução dos costumes sociais. O público deveria ter como exemplo os dramas morais, como é perceptível na sua dramaturgia escrita entre 1876 a 1883. Diferente das produções Naturalistas, o meio ambiente não se torna essencialmente determinante para as características das personagens. O mesmo não ocorre com a hereditariedade. De modo geral, a dramaturgia de Arthur Rocha se propôs mostrar os efeitos da escravidão, armando conflitos a partir do “poder do sangue”. Na dramaturgia abolicionista, o debate sobre as questões de mestiçagem e embranquecimento da população aparecem como um desdobramento de tantos anos de escravidão no país ou uma alternativa para tornar a população brasileira “menos degenerada” do ponto de vista racial.

4.2.Literatura em defesa da abolição

A escravidão começou a ser mais retratada na literatura brasileira a partir da segunda metade do século XIX. A poesia, o romance e o teatro tornaram meios de divulgação da imagem projetada pelos intelectuais do período sobre a figura do negro. Recentemente, há muitas pesquisas sobre o tema, que revelam uma mentalidade patriarcal a partir da distinção entre brancos e negros.⁴⁶⁹ Os romances não apresentam os negros de modo semelhante. Em *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis, o negro é virtuoso e salva o homem branco, em *As vítimas algozes* (1869) de Joaquim Manuel Macedo, os escravos são violentos e imorais, em *O Mulato* (1881), Aluísio Azevedo relata os preconceitos raciais que impossibilitam o casamento inter-racial entre Raimundo e sua prima Ana Rosa. *A escrava Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães não apresenta negros, mas uma escrava branca que sofre perseguições devido sua condição.

O romance e a poesia tinham maior liberdade para abordar a violência cometida no sistema escravocrata nas obras. Em contrapartida, o teatro deveria seguir convenções do gênero, que impediam violências de modo geral, por exemplo. Isso fez com que o a dramaturgia seguisse características próprias do gênero, contrastantes com o romance e a poesia.

⁴⁶⁸ *Artista*. Rio Grande, 28 de abril de 1888.

⁴⁶⁹ ABREU, José Antônio Carvalho Dias de. *A abolição sob a lente de autores brasileiros*. Ensaios: Navegações v.7, p.16-22, jan.-jun. 2014.

4.2.1. A poesia e o teatro

Não foi possível recolher um grande número das poesias de Arthur Rocha. Muitas não eram assinadas ou eram publicadas com pseudônimos ainda não identificados. Segundo Múcio Teixeira, em *Os gaúchos*, a poesia não era “a flor mais cultivada com maior esmero e assiduidade”⁴⁷⁰ pelo escritor. Porém, os primeiros versos do jovem Arthur Rocha eram predominantemente líricos, a fim de conquistar o “belo sexo”. De acordo com Teixeira, Rocha era um “eterno enamorado”, o qual recorria “às musas para maior realização de sonhos que não passavam de puro idealismo”.⁴⁷¹ O teatro, porém, sempre ocupou um espaço maior na sua produção literária. Após o sucesso da estreia de *A filha da escrava*, arrisca-se a escrever versos novamente. Desta vez, cria uma poesia mais engajada, *Uma cena do futuro*, escrita em 27 de agosto de 1884, no Rio Grande (ANEXO VII). A obra circulou em publicação impressa pela tipografia do *Jornal do Comércio* de Porto Alegre, em dezesseis páginas e dedicado ao político José Antônio de Passos Júnior.

A primeira informação que o leitor tem é de que o eu-lírico expõe um sonho “horrível, fantástico e medonho” que teve. Apresenta os elementos que irão compor a “trágica história”: três personagens (um soldado, um argentário e uma escrava) em uma fazenda (de qualquer parte do Brasil), no ano de 1892.

Arthur Rocha apresenta o soldado que enfrenta a noite “pesada, lúgubre, escura” para ir ao encontro de sua mãe. Trata-se de um prenúncio de que é negro, porque encontra-se em meio a uma forte chuva. Essa imagem foi utilizada no prólogo do drama *José* (1878), quando o protagonista chega à casa de Clara, embaixo de uma tempestade, e em *O filho bastardo* (1875), quando Mathias afirma que Sérvulo “nasceu em dia tempestuoso”. As evidências se comprovam no encontro entre o filho liberto e a mãe cativa.

Chega o soldado a porteira
De uma casa grande e rica...
Chega...para...pensa e fica
Como que a espera de alguém.
Eis aparece uma escrava.
Bela ainda, mas sem brilho,
Que, ao vê-lo, exclama: - *Meu filho*

⁴⁷⁰ TEIXEIRA, Mucio. *Os gaúchos*: estudo do meio físico, do momento histórico, da vida pampiana, do cancionero popular e síntese biográfica dos Rio-Grandenses ilustres. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ribeiro, 1920. 1 v, p.285.

⁴⁷¹ TEIXEIRA, Mucio. *Os gaúchos*: estudo do meio físico, do momento histórico, da vida pampiana, do cancionero popular e síntese biográfica dos Rio-Grandenses ilustres. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ribeiro, 1920. 1 v, p.285.

E ele lhe diz: - *Minha mãe*.⁴⁷²

A cena de reconhecimento, entre mãe e filho, assinala uma imagem comum aos poetas que abordam o tema da escravidão em suas composições: ser negro é carregar no corpo dificuldades similares ao enfrentamento de uma noite escura e tempestuosa. Castro Alves, por exemplo, utiliza a mesma figura de linguagem em “Tragédia no lar”, publicada na obra *O escravo*. O poeta, ao conceder a voz à mãe escrava, afirma que a maternidade de negras determina a marginalização social do novo indivíduo.

Ser mãe é um crime, ter um filho é um roubo!
Amá-lo uma loucura! Alma, de todo
Para ti – não há luz.
Tens a noite no corpo, a noite na alma,
Pedra que a humanidade pisa calma,
Cristo que verga á Cruz!

Os autores que versam sobre a escravidão discutem com frequência a possibilidade de os filhos sentirem vergonha de suas mães. Isso pode ser percebido em *A filha da escrava*, quando Ataíde declara, a respeito da Lei do Ventre Livre: “esses ingênuos, essas crianças, a que estão, pois, destinadas? A corarem de vergonha quando se lembrarem de suas mães!”⁴⁷³ Igualmente, em *A cena do futuro* a escrava, ao desconhecer o motivo da visita do rapaz, pergunta-lhe se o filho tem vergonha dela. O militar, assim como todos os filhos de negras na obra de Arthur Rocha, responde inconformado:

- Vergonha de ti!?!...Acaso
É culpa tua, se a sorte
Deu-te a vida e deu-te a morte,
Deu-te a luz e a escuridão?...
É culpa tua se existe
Lei que em plena sociedade
Aos filhos dá liberdade.
Deixa as mães na escravidão?!⁴⁷⁴

Na dramaturgia de Arthur Rocha, os filhos de escravas (Sérvulo, José e Ersília) não têm vergonha de suas mães cativas. Isso porque, têm a consciência de que ser escravo não é uma degradação moral, mas uma “infelicidade do destino”. Em *A cena do futuro*, o inteligente soldado não sente vergonha individual da sua progenitora; sente um vexame coletivo pela nação que mantém um sistema torpe. Por isso, o militar afirma que

⁴⁷² ROCHA, Arthur. *Uma cena do futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1884, p.06.

⁴⁷³ *Idem*. *A filha da escrava*. Porto Alegre: s.n., 1889 Ato II, Cena I.

⁴⁷⁴ ROCHA, Arthur. *Uma cena do futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1884, p.08.

a infâmia não é da mãe, mas da pátria, pois é “filho de uma terra em que medra a escravidão”.

Após esse encontro, o soldado parte para executar a lei: prender o proprietário de sua mãe. O senhor, reconhecendo-o como filho de sua escrava, rebate a ordem de prisão, afirmando que o soldado só pode ser um funcionário do Estado por conta da Lei do Ventre Livre de 1871, promulgada pelo Barão de Rio Branco.

- Tu, que escravo meu devias
Ser agora, se tão franco
Não fosse o tal Rio Branco,
Que ventre livre tornou?
Tens coragem, miserável,
De prender traiçoeiramente
Aquele a quem um demente
Dos teus serviços privou?⁴⁷⁵

- Não fiz a lei. Ao contrário,
Dela sou – triste produto,
Se é bom ou mau esse fruto,
Foi ela que assim o fez.
Não vim discutir, nem fique
De ouvir-me falar surpreso:
Está preso, senhor está preso
Digo, por última vez.⁴⁷⁶

Sem saber como intervir, o fazendeiro ameaça chamar os escravos para defendê-lo. Porém, o militar lhe diz que é impossível ter apoio dos cativos, pois eles são maltratados pelo seu senhor. Reconhecendo o fato, o argentário decide barganhar com o pobre funcionário e lhe promete metade de toda a sua fortuna. O militar e, sobretudo, filho honrado, recusa a oferta, embora tivesse interesse na quantia para conseguir libertar sua mãe. As compras de alforria pelos filhos era uma atitude recorrente na década de 1880, como previamente visto.

- Sou pobre, senhor, é certo,
E quisera ter dinheiro pra livrar do cativo
Minha mãe, meu doce bem...
Mas é nobre, honroso e santo,
O meu dever de soldado
Morrerei desesperado,
Mas não me vendo a ninguém!⁴⁷⁷

- Que é isto?!...pergunta o filho
De atroz surpresa pungido.
No fundo d'alma ferido
Por duro golpe da sorte.
- Nada, - diz o velho rindo

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p.10.

⁴⁷⁶ ROCHA, Arthur. *Uma cena do futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1884, p.10.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p.12.

Da cena que vendo estava,
 Eu sou o senhor, ela escrava;
 Vou à cadeia, ela à morte!⁴⁷⁸

A denúncia de insatisfação e revolta dos escravos é inédita na obra de Arthur Rocha. Possivelmente, a poesia permitia maior liberdade na sugestão de levantes dos cativos. No teatro, entretanto, a convenção do palco impedia encenar atos de violência. Restava aos dramaturgos construir personagens que defendessem a abolição de uma maneira mais branda e afetiva, a fim de sensibilizar os espectadores.

O desfecho trágico tampouco está presente na dramaturgia de Arthur Rocha. Após o proprietário constatar que não há mais recursos para evitar sua prisão, o velho pede ao seu feitor que leve a mãe do militar ao tronco para ser torturada. Com isso, o proprietário forçaria o filho a abandonar a ordem de prisão e a salvar a mãe. Porém, para não perder a honra, nem trair o Estado ou a Família, o soldado prefere se suicidar. Desesperada, a mãe revela, aos berros, que o rapaz era filho do seu senhor.

Arthur Rocha finaliza a evocação às cenas violentas indicando que se tratasse de um “sonho” a ser evitado com o fim da escravidão no país. O poema mantém uma interlocução com sua dramaturgia. Ambos reforçam o caráter imoral da escravidão, combatida porque, entre outras coisas, legitimava os laços ilícitos entre senhores e escravas. Mas parece haver uma diferença entre eles. O gênero lírico possibilitava uma evocação da violência da escravidão, enquanto os dramas necessitavam ser comédidos na exposição do assunto, a fim de persuadir os espectadores para lutar pela causa.

4.2.2. Os dramas abolicionistas

A discussão sobre a consolidação de uma dramaturgia nacional foi recorrente entre os homens de letras durante todo o século XIX. No Rio Grande do Sul, Lothar Hessel afirma que a busca por essa identidade nacional se deu a partir da década de 1860 com a dramaturgia de guerra, que tinha como objetivo apresentar ao público reflexões sobre a Guerra do Paraguai (1864 – 1870). Segundo o autor, o Rio Grande do Sul estava em consonância com as produções da corte, Paraíba, Recife, Bahia, São Paulo.⁴⁷⁹ Em relação ao teatro abolicionista, Hessel apontou a presença de gaúchos no rol dos autores nacionais, como Apolinário Porto Alegre, José de Sá Brito, José Alves Coelho da Silva,

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p.13.

⁴⁷⁹ HESSEL, Lothar. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II: 2ª parte*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1986, p.10 e 11.

Aparício Mariense da Silva e Arthur Rocha. O levantamento indica outros nomes importantes, como Boaventura Soares, Ramiro de Araújo e Júlio César Leal, que não é gaúcho, mas produziu um drama abolicionista enquanto estava na província.

Na dramaturgia gaúcha, contudo, não houve uma diferença notável no que diz respeito à representação do trabalho escravo, se comparado às produções de outras províncias brasileiras. Diferente do que se poderia imaginar, os cativos do Rio Grande do Sul não foram retratados como trabalhadores braçais violentos, um estereótipo esperado por viverem em regiões de fronteira litigiosas. Alçados à posição de protagonistas, eram escravos fiéis, que serviam aos senhores no lar, ou aos descendentes deles, sendo quase sempre acolhidos no ambiente doméstico por proprietários bons.

A dramaturgia abolicionista brasileira teve papel importante no debate público acerca do sistema escravocrata. As peças de combate não apresentaram a escravidão apenas com dado de “cor local”, tal como ocorreu na dramaturgia romântica.. O declínio na economia e a negligência nas leis que regulamentavam o trabalho escravo exigiam urgência, lançando, de certo modo, os autores na arena pública.

4.2.2. A denúncia da ineficiência das leis abolicionistas

A dramaturgia abolicionista teve um papel fundamental na difusão das ideias do movimento antiescravista brasileiro na década de 1880. As peças desse período em vez de retratarem as atrocidades cometidas contra ou por escravos procuravam denunciar a ineficiência das leis que pretendiam acabar com a escravidão de forma gradual.

A peça *Mãe*, de José de Alencar, não foi considerada uma obra abolicionista apesar da escravidão fixar o eixo central do enredo. Nessa, a dificuldade econômica obriga Jorge a vender a escrava, que vem a ser a mãe, a fim de reunir a quantia necessária para ajudar financeiramente sua amada. Isso se repete em outros dramas abolicionistas, como se lê em *Escrava e mãe* (1880) de José Coelho da Silva, com a venda da boa escrava Andreza, e no dilema vivido por Anselmo, obrigado a vender a mãe Inês, no drama *A Escrava Branca* de Júlio César Leal.

A libertação de escravos era vista como fruto de um “ato de bondade” dos senhores proprietários, praticado em eventos importantes, como aniversários, casamentos, cerimônias de inauguração de prédios, dentre outros. Notícias a respeito desses gestos eram estampadas nos jornais, que anunciavam a liberdade concedida pelos senhores. O dramaturgo de *A Escrava Branca* refere-se a tal situação no primeiro ato da

peça, quando o proprietário José Gregório concede vinte cartas de alforrias aos seus escravos em seu aniversário de oitenta anos.

A atenção ao papel da mulher é bastante significativa nas peças de teor abolicionista datadas no período que vai de 1860 a 1880, conforme se observa nos títulos *Mães dos Escravos* (1864) de Abranches, *Mãe* (1865) de José de Alencar, *Os Filhos da Desgraça* (1874) de Apolinário Porto-Alegre, *Escrava e Mãe* (década de 1880 [s.d]) de Coelho da Silva, *O Filho de uma escrava* (1882) de Aparício Mariense da Silva, *A Filha da Escrava* (1883) de Arthur Rocha, *Um Fruto da Escravidão* (1883) de Boaventura Soares, *O Filho da Escrava* (1886) de Tutila Unzer, *A Filha Mártir* (1887) de Afonso Olindense, além de outros de autoria desconhecida.⁴⁸⁰

Conforme vimos até aqui, Arthur Rocha está inserido no debate do preconceito racial e na discussão sobre o legado da escravidão, desde o seu primeiro drama datado de 1876. *A filha da escrava*, contudo, é a única criação que ele intitula de drama abolicionista. Mais que isso, é sua única peça a retratar uma escrava, de nome Elvira, e a única em que há uma censura direta à Lei do Ventre Livre de 1871.

Não surpreende que a crítica teatral tenha elogiado o embate entre Carlos e Ataíde sobre a Lei do Ventre Livre, que ocorre no segundo ato da peça,

E na verdade a *Filha da escrava* é mais uma conquista do gênio artístico de Arthur Rocha.

Bem diz Moreira de Vasconcelos: “A filha da escrava é uma cópia autobiográfica arrancada a própria sociedade em que a gerou”.

A análise da questão do elemento servil e a lei de 28 de Setembro de 1871 foi feita pelo autor com grande critério.⁴⁸¹

A temática da escravidão associada à da maternidade era comum aos autores gaúchos em diversos gêneros literários. A poesia, como se notou, parecia permitir uma crítica mais incisiva e direta às crueldades do cativeiro do que aquela permitida pela convenção teatral do século XIX.

As cenas dramáticas, de viés libertário, mais curtas do que os dramas, eram “encomendadas” pelos centros abolicionistas do Rio Grande do Sul para serem apresentadas nas conferências abolicionistas. José Bernardino dos Santos escreveu a cena dramática *O Escravo* (1883), dedicada à associação dramática particular Emancipadora

⁴⁸⁰ Levantamento realizado a partir de FISHER (2015), FARIAS (2013), e pelos anúncios teatrais digitalizados nos periódicos da Biblioteca Nacional (Hemeroteca pela palavra-chave: dramas abolicionistas)

⁴⁸¹ TORRES, Joaquim Alves. “Arthur Rocha”. In: *Almanaque Popular Brasileiro para o ano de 1905*, s.n.1904, p.174.

Rio Grandense (ANEXO VI) de Porto Alegre. Assemelha-se a *Uma cena do futuro*, escrita por Arthur Rocha, no que se refere ao tema e à forma, escrita predominantemente em versos. *O escravo* apresenta o sacrifício de um negro a partir do jogo de forças políticas e religiosas que atuam em torno do regime escravocrata. A primeira parte da ação, escrita em versos, traz o relato do escravo José e, possivelmente, de outras vozes que funcionam como testemunhas da trágica morte do escravo. A cena dramática é ambientada em uma mata densa, elemento fundamental da composição cênica. O ambiente é dominado pela vegetação, sobretudo, por uma árvore, que testemunha os açoitamentos sofridos pelo escravo. A frieza do senhor com o filho de um escravo fiel é denunciada pelo desespero da mãe, que presencia a morte de seu filho. Novamente, a imagem da *mater dolorosa* é lembrada pela tradição cristã católica, quando Maria acompanha Jesus no calvário. De modo semelhante, a escrava não abandona seu filho, que sofre injustamente pelas mãos de um vingativo senhor.

Não lhe valeu, sequer, ser ele o filho
Do velho escravo, em cujos braços fidos
O senhor expirara...o pai do moço
Que a sentença ordenou e a que assistiu,
Insensível a dor, que não tem nome,
Às lágrimas da mãe, da mulher negra
Que criara no seio, e que pedia-lhe,
De joelhos, de rastro, espedaçados
A alma e coração..." Senhor perdoe,
Perdoe-lhe por Deus...ele é meu filho!"
Mataram-no, cruéis, sem ter remorsos,
Sem mágoa de o fazer, nem ter receios
De que a lei os punisse pelo crime!

Em analogia ao sofrimento da paixão de Cristo, o escravo "Morria lento e lento...e o som dos golpes que o algoz infligia impiedoso". O dramaturgo utiliza-se do conhecimento sobre a narrativa cristã que o público detém para estabelecer um paralelo entre o sofrimento do escravo e o martírio de Jesus, e entre a mãe negra e Maria. A confissão da cativa clamando para que os carrascos não matassem seu filho, "Senhor perdoe-lhe, perdoe-lhe por Deus, ele é meu filho", assemelha-se ao clamor de Jesus na cruz, que, segundo a tradição cristã, teria dito: "Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem".

A indignação do eu-lírico ao ver a crueldade do Senhor, caracteriza-o como hipócrita, que ama "a esposa, mãe, filhos, o lar, a pátria, a liberdade, a luz" e mata uma pessoa. Dessa forma, fica evidente que não há amizade entre senhores e escravos, e que a fidelidade é utilizada, sobretudo, para emocionar o público no teatro.

O ponto em comum, no qual a poesia e os dramas abolicionistas concordam, está na caracterização da cativa como uma mãe mártir. Ela não sofre por si. Sofre, principalmente, pelo destino de seu herdeiro, que carregará o legado da escravidão. O sofrimento individual é abafado pelo desejo de uma mãe salvar seu filho de um regime injusto. No caso de *O escravo* de Bernardino dos Santos, a mãe negra tem a esperança de um possível encontro com o filho liberto no céu.

Após a morte do escravo, o monólogo se encerra. Há uma segunda parte da cena dramática, composta por diálogos entre as personagens. Entram em cena um magistrado e um sacerdote. Eles encontram morto o escravo José que ganha voz depois de ser assassinado.

Arthur Rocha também se valeu desses tipos da convenção para discutir a abolição: um escriturário em *O filho bastardo* e um padre Pedro em *Deus e a natureza*. Ambos garantiriam direitos aos negros: o primeiro, a paternidade, enquanto o segundo, o fim dos castigos corporais. Na obra de José Bernardino dos Santos a crítica é mais incisiva: tanto a lei dos homens, quanto da igreja garantiriam a propriedade e não a vida de um escravo.

Sacerdote:

Detém em nome de Cristo!

Magistrado:

Suspende em nome da lei!

Cristo e lei...Deus e os homens qual é mais falso, eu não sei.

Renego a ambos, maldigo-os...

Como as causas do meu mal.

Sacerdote:

Os homens sim, Cristo não!

Magistrado:

A justiça é meu fanal!

José:

Buscam salvar não a mim,

Mas sua propriedade...*(irônico)*

Sacerdote:

Eu só te ofereço o conforto.

Magistrado:

Eu te trago a liberdade...

José (delirando):

É tarde...sim...muito tarde.

Chegaste já no final *(sentindo-se sufocar)*

- inferno! *(descendo a boca da cena)*

Também fujo do chacal...

(os dois personagens seguram-no; José debatendo em grande desespero e ansiedade)

Só salvais ao homem físico *(com muita força)*

Tá morto o homem moral

Irrrompe em gargalhadas

O delírio de José aponta para um possível desdobramento da abolição: ela é tida como a única possibilidade para salvar os homens da depravação moral que o regime legítima. O tabelião e o padre conseguem manter apenas a integridade física, mas não a moral. José Bernardino dos Santos sugere que o final da escravidão não será suficiente para a superação de todos os problemas que ela originou. Ainda assim, ela seria um passo importante para encaminhar o Brasil rumo a uma nação igualitária. A peça termina com uma grande apoteose, semelhante ao que se encontra no drama de Júlio César Leal. No encerramento o fim da escravidão é festejado com danças e a execução do hino de uma associação.

(Abre-se o pano de fundo deixando ver uma praga, em cunho centro se levanta a estátua da liberdade, defendendo uma criança. No (...) a inscrição em letras de ouro: 28 de setembro de 1871. Rodeiam-se reverente escravos de ambos os sexos. O corpo cênico em grande gala, formando alas a direita e a esquerda)

Sacerdote:

Grande Deus: seja esta cena a final da escravidão.

Magistrado:

Que não mais coro de pejo a brasílica Nação.
(*Canta-se o hino da Associação*)

A exemplo dos dramas abolicionistas, a apoteose final aponta a necessidade de pôr fim à escravidão, necessidade aceita até por quem defendia o regime. Ora, se na peça os sacerdotes e os magistrados acreditam que seja necessário abolir o trabalho escravo, os espectadores poderiam viver aquela “cartas” e se transformar em apoiadores da causa libertária. No palco faz-se mais uma vez, uma aclamação ao Visconde do Rio Branco, em referência direta à Lei do Rio Branco. Para os abolicionistas, a aclamação não visa apenas a exaltação do político maçom. Ela pretendia garantir a aplicação da lei e salvar os novos cidadãos brasileiros, para que possam nascer livres.

4.3. Julieta dos Santos: uma atriz rio-grandense, uma atriz brasileira

A maioria dos críticos oitocentistas afirmavam que a escassez de atores brasileiros dificultava a consolidação de ícones nacionais, artistas dramáticos locais, além de abafar o surgimento de uma dramaturgia que representasse o Brasil. Sabe-se que as companhias dramáticas estrangeiras ocuparam os palcos brasileiros, nas diversas províncias, durante o século XIX. Os artistas europeus interpretavam, com frequência, em sua língua original. A crítica brasileira vinha denunciando a estagnação da produção teatral desde a década de 1850, considerando que o fenômeno se devia ao aumento dos espetáculos de entretenimento. No início da década de 1870, a organização de companhias de óperas e operetas difundiam um repertório cômico predominantemente estrangeiro.

Na tentativa de reverter esse quadro, alguns intelectuais brasileiros - sobretudo diretores, poetas e dramaturgos - investiram na imagem da garota prodígio Francisca Julieta dos Santos. Ela nasceu em 22 de janeiro de 1873 em Alegrete (RS) em uma família de artistas. Devido à morte prematura da mãe, Rita Leal do Santos, e em seguida do seu avô materno José Maria Leal Ferreira, em 1879, a garota foi criada pela avó materna Francisca Leal Ferreira, que lhe ensinou a declamar poesias. Seu pai, ator dramático Irineu Manoel dos Santos, foi fundamental na projeção da carreira de Julieta, já que se tornou o diretor da companhia, prosseguindo o trabalho de Moreira de Vasconcelos.

O responsável pelo início da carreira de Julieta dos Santos, aos seis anos de idade, foi Guilherme da Silveira. O diretor estava na província de Santa Catarina e chamou-a para representar o papel de Delfim, no drama histórico *Maria Antonieta*, de Paulo Giacometti, na versão de Ernesto Biester.⁴⁸² A peça estruturada em cinco atos, um prólogo e um epílogo impressionou a plateia pela duração de seis horas e meia.⁴⁸³ A atriz Ismênia dos Santos, então integrante do grupo, no papel da protagonista Maria Antonieta, ficou admirada com o talento da criança e decidiu esperar que o gênio mirim se recuperasse de uma enfermidade para fazer novas apresentações como Delfim. Esse cuidado fez com que Ismênia, trinta anos mais velha que Julieta lhe passasse, de certa forma, o seu lugar de primeira atriz. Após o destaque na estreia, Julieta dos Santos continuou representando alguns papéis secundários, até se tornar amada pela classe artística e pelo público brasileiro, sendo considerada reiteradamente pela crítica “a primeira *atrizinha* do nosso palco”.⁴⁸⁴ Recebeu o legado de Ismênia.

Após a temporada na Ilha do Desterro, Julieta transferiu-se para São Paulo com a sua família de artistas. Todavia, a garota ficou afastada de cena na excursão para o interior da província.⁴⁸⁵ O rompimento com a companhia do diretor lusitano aconteceu nessa excursão. Guilherme da Silveira permaneceu na província de São Paulo, nos palcos do Teatro São José, enquanto a avó de Julieta, Francisca Leal Ferreira e seu pai, Irineu dos Santos, mudavam-se para o Teatro Provisório. Eles estrearam na companhia dirigida por Braga Júnior (1850-1918) em 03 de julho de 1879. No programa do espetáculo estava anunciado *Os Mistérios de Paris*, drama em 4 atos de extraído do romance de Eugenio Sue e a comédia *Os dois surdos*.⁴⁸⁶ Segundo Henrique Fontes, a companhia fez excursões para o interior da província, mas a atriz mirim não recebeu nenhum papel.⁴⁸⁷

O retorno da atriz ao prosscênio deu-se na noite do benefício do lusitano Eduardo Brasão (1851 – 1925) na corte. Na ocasião, o ator integrava a Companhia de Simões. O encontro repercutiu no periódico lusitano *Diário Ilustrado* que, em 1883,

⁴⁸² GIACOMETTI, Paulo. *Maria Antonieta*: drama em 5 atos, com prólogo e epílogo – versão de Ernesto Biester. Lisboa: Lealmente Frères Tipografia Lisboa, 1872. Disponível em: http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02600/ULFLOM02600_item1/P1.html. Acesso em 20 de março de 2018.

⁴⁸³ SOARES, Japona. Ao redor de Cruz e Souza. Santa Catarina: Editora da UFSC, 1988.

⁴⁸⁴ Editor de *O Ceará Livre* In: *O Ceará Livre*, Pernambuco, 28 de maio de 1884.

⁴⁸⁵ SOUZA, Cruz e. *Julieta dos Santos*: homenagem ao gênio dramático brasileiro. Coautoria de Virgílio Varzea et al. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 1990, p.8.

⁴⁸⁶ *Correio de Paulistano*. São Paulo, 03 de julho de 1879.

⁴⁸⁷ FONTES, Henrique. *Cruz e Sousa em a Companhia Dramática Julieta dos Santos e o meio intelectual desterrense*: e outros ensaios. Organização de Zilma Gesser Nunes. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1998, p.21.

relembrou o fato ao lado da litografia da pequena atriz brasileira. O periódico, provavelmente reproduzindo informações de outras fontes, relata o encantamento da atriz trágica italiana Celestina Paladini⁴⁸⁸ (1845 - 1927) por Julieta, nomeando-a “primeira artista do Brasil”.

A sua voz tinha umas inflexões tão exatas, tão verdadeiras; a sua fisionomia era tão expressiva, o seu gesto tão correto e natural. Fácil e espontâneo, que o publico, adivinhando-lhe desde logo o embrião de uma Ristori, saudou-a entusiasticamente numa convulsão alegre e retumbantes aplausos. Paladini, que fazia parte da Companhia, e ouvira-a, abraçando-a comovida, disse-lhe: - Saúdo em ti, no futuro a primeira artista do Brasil. Brasão beijando-lhe a testa, chamava-a “A minha ilustre colega”.⁴⁸⁹

Julieta dos Santos mostrou desde suas primeiras atuações possuir qualidades que se ajustavam às exigências da época. Os elogios acerca de sua performance nos palcos foram contínuos. Nenhuma crítica negativa foi encontrada nessa pesquisa. Nos textos recolhidos, nota-se que os críticos reafirmavam sempre a naturalidade da atriz e a espontaneidade da voz, a entonação “verdadeira”, a fisionomia “expressiva” e o gesto “correto e natural”. Essas características foram o impulso para uma carreira artística de sucesso.

4.3.1. “A patriótica romaria artística” (1882 – 1885)

Julieta dos Santos conquistou sucesso na companhia dirigida por Francisco Moreira de Vasconcelos⁴⁹⁰ (1859-1900). O empresário assistiu-a recitando *O Opulento* de Pinheiro Chagas e logo se prontificou a colocá-la no seu elenco. Em pouco tempo, Julieta dos Santos alcançou uma projeção nacional e visitou as mais importantes províncias

⁴⁸⁸A atriz italiana Celestina Paladini saiu da Europa para a América com a Companhia Dramática Italiana dirigida por Rossi. Na década de 1870, encontrava-se no Rio de Janeiro e, após um tempo desvinculou-se do grupo para montar sua própria empresa teatral. A estreia da companhia dramática italiana dirigida por Paladini deu-se no dia 02 de julho de 1873 no Teatro Lírico Fluminense (RJ) e ficou em cartaz regularmente até setembro do mesmo ano. No restante da década de 1870 sua companhia excursionou por diversas localidades. In: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 02 de julho de 1873.

⁴⁸⁹ *Diário Ilustrado*. Lisboa, 21 de maio de 1883. http://purl.pt/14328/1/j-1244-g_1883-05-21/j-1244-g_1883-05-21_item2/j-1244-g_1883-05-21_PDF/j-1244-g_1883-05-21_PDF_24-C-R0150/j-1244-g_1883-05-21_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf.

⁴⁹⁰Autor, ator e empresário Francisco Moreira de Vasconcelos morreu em cena durante a representação de seu drama *Calvário*, na cidade de Palmares (PE) no dia 23 de fevereiro de 1900. Sua produção literária conta com poemas publicados na imprensa, livros e peças teatrais. Romances: *O inundado*, *O espectro do rei*, *A vida e a natureza* e *Tiradentes*. Dramas: *O mulato*, *Joana Ferraz*, *A traviata*, *Portugueses na África*, *Néné*, *Honra na miséria*, *Liberais e conservadores*, *Jack o estripador*, *O coração do povo*. Comédias e revistas: *O pato*, *Um ensaio geral*, *Casa de doidos*, *Cômicos na roça*, *Um diabrete de 9 anos*, *Paulicéia*, *Os revoltosos*, *O Amapá*. In: *O Paiz*. Rio de Janeiro, 1900. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 01 de março de 1900.

e cidades brasileiras, como o Rio Grande do Sul (Rio Grande, Pelotas, Porto Alegre), Santa Catarina⁴⁹¹ (Antonina, Morretes, Curitiba, Paranaguá, Desterro), São Paulo (Santos, Campinas, São Paulo), Rio de Janeiro (Juiz de Fora, Campos dos Goitacazes e Rio de Janeiro), Minas Gerais (São João Del Rei), Espírito Santo (Vitória), Bahia (Salvador), Maranhão (São Luís), Rio Grande do Norte (Natal), Ceará (Fortaleza), Grão-Pará (Belém).

A companhia de Julieta dos Santos circulou até 1884 sob a direção de Moreira de Vasconcelos. Na temporada de 1884, no Maranhão, o diretor rompeu com o grupo, mas permaneceu na província, encenando o repertório da antiga companhia, com um novo elenco. Irineu dos Santos assumiu a direção da companhia para que Julieta dos Santos permanecesse nos palcos, mesmo sem Moreira de Vasconcelos. Todavia, a direção paterna não foi eficiente: em 1885, eles fazem alguns espetáculos, mas logo desaparecem da cena.

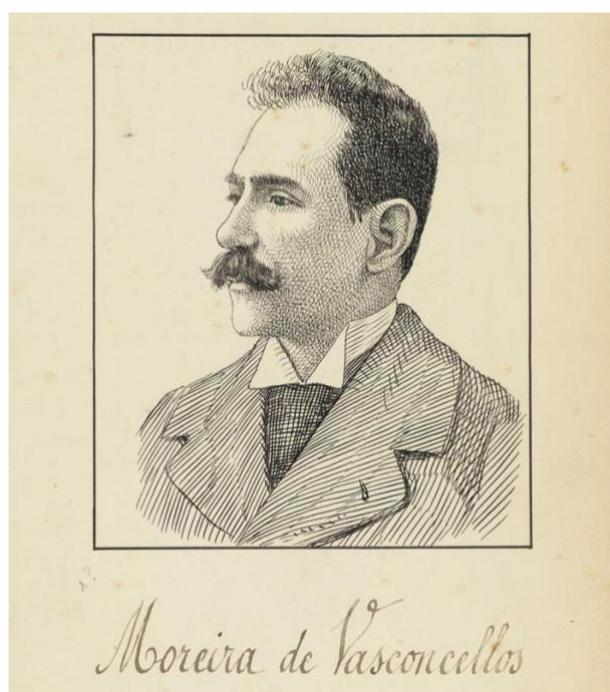


Imagem III: Litografia Moreira Vasconcelos⁴⁹², diretor de Julieta dos Santos (1882 - 1884)

⁴⁹¹ Atualmente dividido nos estados do Paraná e Santa Catarina.

⁴⁹² GARNIER, M.J. *Moreira de Vasconcelos*. Rio de Janeiro, RJ: F.Briguiet & Cie. Editores, [189-?]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon960830/icon960830_003.jpg>. Acesso em 26 de fevereiro de 2018.



Imagem IV: Mapa das províncias visitadas pela companhia dramática de Julieta dos Santos entre os anos de 1882 a 1885.

	1882	1883	1884	1885
Janeiro		Santa Catarina		Rio de Janeiro
Fevereiro		Desterro		Capital
Março		Rio Grande do Sul	Bahia	Minas Gerais
Abril		Rio Grande	Salvador	Juiz de Fora
Maio		Pelotas		São João Del rei
Junho		Rio Grande	Pernambuco	Juiz de Fora
Julho	Rio de Janeiro	São Paulo	Recife	
Agosto	Capital	Santos	Ceará	
Setembro		Campinas	Fortaleza	
Outubro	Grão-Pará	Desterro	Maranhão	
Novembro	Salão Lideman	Rio de Janeiro	São Luiz	
Dezembro	Belém	Capital	Grão - Pará	
	Santa Catarina	Niterói	Belém	São Paulo - Rio Claro ?
	Desterro	Campos		
		Macaé		

Imagem V: Sequência de cidades visitadas pela companhia Julieta dos Santos (1882 -1885)

A primeira temporada de Julieta dos Santos no Rio de Janeiro foi relativamente longa, se comparada à permanência nas outras províncias. A companhia dramática dirigida por Moreira de Vasconcelos ficou em cartaz de maio a dezembro de 1882 e realizou espetáculos nos teatros Recreio Dramático, São Luiz, Santana, Fênix

Niteroiense e no Recreio Riachuelense. A cena teatral na corte era diferente do restante das províncias. O Rio de Janeiro tornou-se um local de consolidação da companhia de Moreira de Vasconcelos, ao passo que a concorrência teatral estimulava que o diretor inovasse em repertórios e artifícios cênicos.

Para muitos poetas, Julieta dos Santos consolidava-se como uma “dádiva brasileira”, que Ismênia do Santos não conseguiu alcançar. Apenas para citar um exemplo, a poesia de Virgílio dos Reis Várzea, em 26 de dezembro de 1882, compara o talento da artista gaúcha com o das importantes atrizes europeias. São elas: as lusitanas Emília das Neves (1820 – 1883), Lucinda Simões (1850 – 1928) e as atrizes trágicas francesas, como Sarah Bernhardt (1844 – 1923), Anaïs Fargueil (1819-1896), Agar⁴⁹³(1832-1891) e Marie Favart (1833 – 1908).

Se a Europa exulta ufana
 Por ter dado maravilhas,
 As brasileiras famílias
 Exultam também, alegres!...
 Porque, saiu de seu seio
 O grande astro teatral
 - Julieta, a imortal –
 Maior que Emilia das Neves!
 Sim, ela é superior
 A Fagueil e a Agar,
 É mais que a Sarah Bernarard
 A menina – Julieta!...
 É um portento, um assombro
 É o Colombo da cena...
 É maior que a fama helena...
 É um divino planeta.
 (...)
 As sombras que povoam o proscênio
 Porque já é nascido o sol do gênio
 Que ofusca - uma Lucinda, uma Favart!...⁴⁹⁴

Enquanto os poetas igualavam a genialidade da pequena Julieta com as grandes artistas, os críticos teatrais preferiam apresentar a garota como “rival” das atrizes que fizeram sua fama nos palcos brasileiros. Os críticos, geralmente, confrontavam a encenação de Julieta com Adelaide Ristori (1822 – 1906), Elisa Rachel Félix (1821 - 1858) e, sobretudo, a italiana Ristori Gemma Cuniberti (1872 - 1940).

A maior concorrente foi, sem dúvida, Gemma Cuniberti. Os anúncios publicados em diversas províncias brasileiras indicavam que Julieta do Santos era a “rival

⁴⁹³ Seu nome completo era Marie Léonide Charvin.

⁴⁹⁴ SOUZA, Cruz e. *Julieta dos Santos*: homenagem ao gênio dramático brasileiro. Coautoria de Virgílio Várzea et al. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 1990, p.34.

de Gemma” ou a “Gemma Cuniberti dos Pampas”. De fato, a comparação entre Julieta e Gemma era inevitável. Ambas iniciaram sua carreira precocemente, aos seis anos de idade⁴⁹⁵ e estavam na corte concomitantemente: enquanto a atriz italiana se apresentava no teatro das Novidades ou no Ginásio, a rio-grandense se apresentava no Recreio Dramático no ano de 1882.⁴⁹⁶ As duas atrizes também participavam de empresas teatrais que tinham como objetivo conquistar novos públicos pelas províncias brasileiras. Gemma Cuniberti visitou as províncias do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, estendendo-se para Buenos Aires e até mesmo Nova Iorque. Julieta dos Santos, por sua vez, encenou em quase todas as províncias brasileiras, como será visto a seguir.



Imagem VI: Litografia de Julieta dos Santos⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ BASTOS, Souza. *Carteira do Artista: Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand - José Bastos, 1898, p.57.

⁴⁹⁶ Assim como Julieta, Gemma Cuniberti interpretou as comédias *Confidências Inocentes*, e *Anjo da vingança* de Arthur Azevedo e Urbano Duarte; para Ristori a comédia em um prólogo e três atos, *A infância de Goldoni*.

⁴⁹⁷ *Diário Ilustrado*. Lisboa, 21 de maio de 1883.



Imagem VII: Litografia de Gemma Cuniberti⁴⁹⁸

O perfil e a trajetória artística não eram a única semelhança, ambas eram aclamadas pela espontaneidade na encenação. Um exemplo do elogio à Gemma é o comentário publicado na *Gazeta de Notícias*: “Como atriz em miniatura, [Gemma] diz muito bem os seus papeis e tem a graça natural da sua idade. Dá muita atenção ao diálogo e é graciosíssima no gesto.”⁴⁹⁹ Julieta era igualmente elogiada por sua naturalidade nos palcos: “A graça e a naturalidade com que desempenhou o papel a seu cargo teve uma recompensa digna nos extraordinários e repetidos aplausos que por vezes lhe foram dispensados”.⁵⁰⁰

O que as diferenciava, todavia, era o acesso aos estudos dramáticos. Enquanto Gemma aprendeu com as grandes artistas da Europa, Julieta usava apenas o “instinto”. A brasileira sofria as consequências de nascer em um país que não possuía uma escola dramática capaz de qualificar os artistas. Essa característica foi destacada no folhetim assinado pelas iniciais A.P. no periódico *Sentinela* em novembro de 1883.

Todos nós sabemos as condições do Teatro na nossa terra graças a indiferença dos governos a tudo que diz respeito a belas artes. Não temos uma escola declamatória onde aproveitem-se vocações como a de Julieta dos Santos.⁵⁰¹

⁴⁹⁸ *La Ilustración española y americana*. Ano XXVI. Núm. 43. Madrid, 22 de novembro de 1882.

⁴⁹⁹ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1881.

⁵⁰⁰ *Correio Paulistano*. São Paulo, 26 de junho de 1883.

⁵⁰¹ *O Espectador*. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1885.

Cai-nos da pena o paralelo [entre Gemma e Julieta] e, podemos dizê-lo, ele surge espontâneo e é de toda justiça; ambas rivalizam qualquer que seja o aspecto, sob o qual as estude. Ver Julieta é recordar Gemma, e se necessariamente a balança deve se pender para um dos lados, neste caso aquela prevalecerá um pouco. Gemma nasceu na pátria das artes e das letras, no país das harmonias, onde se estuda e cultiva o talento, nunca a mercê de sua inspiração tão somente. A nós não sucede o mesmo, possuímos uma literatura de carregação e um teatro de arremedo, não temos escola, nem arte dramática, nem incentivo, nem progresso literário, de sorte que os talentos genuínos, que medram por si, tem de vingar pelo esforço próprio. Joao Caetano foi exemplo disso, Julieta dos Santos sê-lo-á também.⁵⁰²

As comparações entre Gemma e Julieta superavam o desempenho no palco. Na temporada do Rio de Janeiro em 1882, as duas disputavam, frequentemente, o público com apresentações no mesmo dia⁵⁰³ e até repertório semelhante. Havia alguns títulos comuns às duas companhias, como o drama *Demônio Familiar*⁵⁰⁴, no qual ambas desempenharam o papel de Pedro; *Georgeta, a cega*, drama do repertório de Gemma Cuniberti⁵⁰⁵, também representado por Julieta dos Santos; Gemma protagonizou *Le gamin de Paris*⁵⁰⁶, *Lo Zio e La Nipotina*, comédia em 1 ato, na qual a atriz italiana desempenhou quatro papéis diferentes⁵⁰⁷ e *L'angelo del perdon*, drama em dois atos de Serbiani, escrito para a Ristori, Gemma Cunibert⁵⁰⁸; enquanto Julieta representou *Os gaiatos de Lisboa*, o drama *Tio e Sobrinha*, peças que a gaúcha interpretou cinco personagens, e *O Anjo do perdão*, drama em 2 atos de Carlos de Abreu.

A rivalidade entre Julieta e Gemma ultrapassou os debates nos palcos. Julieta dos Santos foi convidada pelo imperador D. Pedro II e a imperatriz Tereza Cristina para conhecê-los na Quinta Imperial, em 20 de junho de 1882. A *Gazeta da Tarde* descreveu o encontro do imperador com a atriz mirim. Dom Pedro elogiou Julieta por sua naturalidade e a aclamou como “um talento fecundo” capaz de motivar a produção dramática nacional, já que era uma artista brasileira.

O imperador mostrou grandes desejos de vê-la em outras peças dramáticas. Com uma ingenuidade admirável, ela disse-lhe que sendo brasileira não tinha a proteção dos seus patrícios, pois que não escreviam nada para ela representar. O imperador sorriu-lhe e disse-lhe que não desanimasse e que breve iria vê-la representar na nova comédia que ela atualmente ensaia.

⁵⁰² A *Sentinela*. São Fidelis, 25 de novembro de 1883.

⁵⁰³ SANDRONI, Dudu. “Antecedentes do teatro infantil no Brasil” In: Cadernos de Teatro no. 120. Rio de Janeiro, 1989, p.15. Disponível em: <http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/13b1fe3a493500ef24d62dba69708fef.PDF>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

⁵⁰⁴ Em 17 de abril de 1882 Gemma encenou *O demônio familiar*. Julieta estreia a mesma peça em 29 de abril estreia no São Luiz (RJ). In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro.

⁵⁰⁵ A *Regeneração*. Desterro, 24 de dezembro de 1882.

⁵⁰⁶ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1881.

⁵⁰⁷ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1881.

⁵⁰⁸ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1881.

Notamos mais que o imperador dissera que Julieta tinha mais naturalidade que a Gemma, quer nos gestos quer nas palavras.⁵⁰⁹

A visita repercutiu nas produções literárias no período. No soneto de Virgílio dos Reis Várzea dedicado à atriz Julieta dos Santos em 07 de janeiro de 1883, no Desterro, o poeta afirma:

Das glórias ao teu país – belo, fecundo,
Brasileira Cuniberti!...assim te chama
O nosso imperador – Pedro Segundo.⁵¹⁰

De fato, o imperador não estava errado em suas “previsões”. O repertório da companhia de Julieta dirigida por Moreira de Vasconcelos, entre os anos de 1882 a 1884, era predominantemente escrito por dramaturgos brasileiros, ou traduzido expressamente para menina. Dentre as peças, é possível destacar: *O demônio familiar*, de José de Alencar; *Nené*, drama de Moreira de Vasconcelos; *Uma lágrima*, drama de Sacramento Macuco; *A primeira dor*, Carlos Fabricatore; *Georgeta a cega*, drama de Giacinto Cucinello traduzido para Julieta dos Santos por Leal Ferreira; *Como se fazia um deputado*, comédia de França Júnior; *O tio padre de Braga*, de Rangel de Lima; *A lua de mel*, de Carvalho Junior; *Os sutis*, de Rangel de Lima; *Amor por anexins*, de Arthur de Azevedo; *Os diabretes*, de Leal Ferreira; *Almas de outro mundo*, de Celsar de Vasconcelos, Arthur de Dupenty, *Abençoado progresso* de Rangel de Lia; *Meia hora de Calembourgs ou Calembourgs e trocadilho*, comédia em um ato de Moreira de Vasconcelos e Cruz e Souza com música do maestro maranhense Faustino Rabelo; *Espinhos e louros*, de Lobo da Costa; *Orgulho e modéstia*, de M. Ghirlanda; *Gaiato de Lisboa*, de Dubarry.⁵¹¹ Nessas peças, o destaque era sempre Julieta. A escolha do repertório, inclusive, sugere que Moreira de Vasconcelos selecionava apenas títulos que seriam protagonizados pela garota.

Os críticos e a imprensa acreditavam que a carreira de atriz mirim era a esperança de uma consolidação do teatro nacional. Os dramaturgos brasileiros, entusiasmados com a projeção da atriz prodígio, escreveram diversas peças para ela, como: *O diabrete de nove anos* - comédia em 1 ato de Moreira de Vasconcelos, *As diabruras de Julieta* (1882) - comédia em 1 ato de Sena Pereira, *A vingança de Bilú* (1882) - comédia em 1 ato de Francisco de Freitas, *A filha do cabeleireiro* (1882) -

⁵⁰⁹ *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1882.

⁵¹⁰ SOUZA, Cruz e. *Julieta dos Santos: homenagem ao gênio dramático brasileiro*. Coautoria de Virgílio Varzea et al. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 1990, p.53.

⁵¹¹ *Monitor Campista*. Campos, 30 de setembro de 1883.

adaptação de H. Stepple e J. Mendes do romance de Franklin Tavora⁵¹², *Paixão de Lelia* (1882) - cena dramática de Elias dos Santos⁵¹³, *O Anjo do perdão* - drama em 2 atos de Carlos de Abreu, *Julieta* (1882) - comédia em três atos de Ernesto Matoso⁵¹⁴, *O caminho do céu* (1883) – drama em 1 ato de Julia Lopes⁵¹⁵, *Como se arranja fortuna* - comédia drama em cinco atos de Jenônimo Joaquim de Oliveira⁵¹⁶, *Corja Opulenta* (1884) – drama abolicionista em 3 atos de Joaquim Nunes, e *O crime* (1886), drama de Soares de Sousa Júnior.⁵¹⁷

Inspirados no bom desempenho da atriz, os dramaturgos brasileiros produziam suas peças para a artista. Sena Pereira, em *Diabruras de Julieta*, a atriz para imitou diversos artistas. Neste espetáculo, Julieta fazia alusão à artista Helena Cavallier na representação de *Morgadinha de Val-Flor*, Rosa Villiot em *Niniche* e Xisto Baia na comédia *Véspera de Reis*.⁵¹⁸ A garota desempenhava o papel de “*enfant terrible*” pela sua agilidade e inteligência.

A maior parte das peças do repertório do grupo era protagonizada pela garota. Ela representava os papéis da comédia realista que remetia à convenção do “*enfant terrible*”, independente do gênero sexual da personagem. Assim, segundo os críticos teatrais, Julieta representava com naturalidade os papéis dos “garotos endiabrados”, como José, da comédia *O Gaiato de Lisboa* e Otávio, do *Anjo da Vingança* de Arthur Azevedo e Urbano Duarte.

A menina Julieta encarregando-se do papel de José, o protagonista, escusado é dizer que esteve à altura do seu talento artístico; tal a naturalidade que soube imprimir aquele caráter, já nas travessuras de endiabrado garoto, já quando lhe foi mister extravasar os nobres sentimentos de um coração de plebeu honrado.⁵¹⁹

A comédia *Demônio Familiar* foi a mais representada na carreira de Julieta. No papel de Pedro, a garota teve contato com a temática da escravidão. Neste caso, as traquinagens de Pedro não foram vistas como maldade, mas parte da condição do garoto. Por ser negro, o escravo não teve acesso à educação e, por isso, recorria aos recursos que possuía.

⁵¹² *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1882.

⁵¹³ *Despertador*. Santa Catarina, 17 de janeiro de 1883.

⁵¹⁴ *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 27 de junho de 1882.

⁵¹⁵ *Pacotilha*. Maranhão, 06 de setembro de 1884.

⁵¹⁶ Julieta desempenhava cinco papéis: da Amélia, de um vendedor de jornais, de um vendedor de queijos, de um mascote italiano e de um espião de polícia.

⁵¹⁷ MEDEIROS, Celso Luiz Ramos de. *110 anos sem Cruz e Sousa*. Brasília: Congresso Nacional, 1998, p.171. Disponível em: <http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/533156>. Acesso em 15 de março de 2018.

⁵¹⁸ *Arauto de Minas*. Minas Gerais, 14 de março de 1885.

⁵¹⁹ *Arauto de Minas*. Minas Gerais, 07 de março de 1885.

Julieta dos Santos apresentou-se e mostrou-se até o final o moleque brejeiro e malicioso, que por prazer natural, não tanto filho da malignidade como da ignorância, urde e enreda a intriga ferina entre os que o estimam, mas lhe escravizam a vontade e a inteligência.

Essa característica de “*enfant terrible*” desempenhada por Julieta dos Santos foi aproveitada por outros dramaturgos. O diretor Moreira de Vasconcelos foi um dos primeiros a reconhecer esse talento e escreveu a comédia *Diabrete de 9 anos*. Assim como na peça *Demônio Familiar*, é a inteligente criança que denuncia as imoralidades presentes na estrutura familiar e no lar doméstico na comédia do diretor.

A comédia não é outra coisa senão a retratação das cenas íntimas de nossas famílias, em que o *diabrete de 9 anos*, o *enfant terrible*, como conhecemos tantos, descobre indiscretamente os namoros da irmã mais velha e os pequenos ridículos do interior da casa.

A menina Julieta fez rir imensamente ao grande número de espectadores que enchiam o teatro, por causa da naturalidade perfeita e graça espontânea que deu ao seu papel.

É incontestavelmente uma digna rival de Gemma Cuniberti; uma decidida vocação artística, que, cultivada como merece, fará dela uma grande atriz.⁵²⁰

Os teatrólogos engajados com o processo de libertação dos escravos produziram obras que a crítica considerou verossímeis.

Raro se compreende a dificuldade que há em escrever papéis para crianças como Cavara e Julieta? A inverossimilhança por vezes desfigura a importância da parte e o espectador inteligente, que é um duplo juiz, muitas vezes deixando de aplaudir o artista, indica ao autor as incorreções da obra, que a veledade isentou dos reparos da crítica.⁵²¹

Assim, dois dramas abolicionistas foram escritos para a garota nos anos da maior projeção de sua carreira, na época da turnê para o Norte do país: *A filha da escrava* (1883) de Arthur Rocha e *Corja Opulenta* (1884) de Joaquim Nunes. Este drama em quatro atos estreou em Pernambuco no dia 04 de maio de 1884 e foi apresentado pela companhia nas províncias do Ceará, Bahia, Maranhão e Grão-Pará.

3. A estreia da *A filha da escrava* (1883) no Rio Grande do Sul

O grupo chegou à província do Rio Grande do Sul pelo *Paquete Rio Grande*.⁵²² Após a temporada em Santa Catarina, o Rio Grande foi a primeira cidade gaúcha visitada. Provavelmente, todas as resenhas críticas dessa temporada foram escritas por Arthur Rocha. O crítico (ANEXO VIII) comentou sobre o nervosismo de ver a

⁵²⁰ *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 15 de maio de 1882.

⁵²¹ *O Libertador*. Fortaleza, 17 de junho de 1884.

⁵²² *Artista*. Rio Grande, 19 de fevereiro de 1883.

apresentação da conterrânea, já que a atriz mirim nasceu em Alegrete, no Rio Grande do Sul. A estreia no Teatro Sete de Setembro ocorreu no dia 19 de fevereiro de 1883, com a apresentação do drama *Georgeta, a cega* e da comédia *Amor por anexins*.

Entramos no *7 de Setembro* dominados por dois sentimentos perfeitamente antagônicos – desejo de ver a menina e receio de ver.

No primeiro concretizava-se toda nossa vontade de julgar e aplaudir uma criança que nos vastos domínios da arte nos vinha apregoada como um gênio.

No segundo ia o temor de que a pequena atriz que é rio-grandense, não correspondesse as esperanças que nela estavam depositadas.

O espírito de bairrismo exercia, nessa ocasião, sobre o autor destas linhas a sua egoística influência.

Porque...digamo-nos embora as maiores autoridades, que a arte é cosmopolita, que o gênio não tem pátria, há sempre no fundo dos corações dobrado orgulho, quando a gente, genuflexando-se diante de um talento fenomenal, pode dizer a todo o mundo: - este gênio que todos admiram, nasceu na mesma terra que eu nasci!

Desta preocupação originavam-se os nossos receios.

Como rio-grandense que somos, quiséramos que Julieta dos Santos confirmasse brilhantemente o renome de que vinha precedida e acentuasse, no mundo artístico, as gloriosas tradições que esta terra tem firmado com a bravura de seus filhos nos campos de batalha, com a independência e altivez de seu caráter nas lutas generosas da paz.

Pois bem...

A síntese das impressões que em nosso espírito deixou o espetáculo de ontem faz-se nestas poucas palavras:

Voltamos a casa contentíssimos da atriz e orgulhosa da comprovinciana!⁵²³

O sucesso da estreia de Julieta na cidade confirmou o renome da artista mirim, que já havia se apresentado nos palcos da corte e Santa Catarina, e consolidou a pequena como uma atriz brasileira. A crítica publicada no *Artista* elogia a qualidade da voz da garota e de sua espontaneidade, fruto da observação.

Seria justo exercer uma crítica severa e detalhada sobre o trabalho artístico de uma criança, que age somente ao impulso de um talento fenomenal, que não teve escola dramática, que não cogita de observar para reproduzir, que não é definitiva, responsável pelos atos que pratica, porque tudo quanto faz é resultado de uma intuição prodigiosa e não da análise e da comparação?

Além disso, o crítico afirma que o talento de Julieta garante o sucesso de outros artistas gaúchos, já que “as gloriosas tradições que esta terra tem firmado com a bravura de seus filhos nos campos de batalha”.

Nesta apresentação, Arthur Rocha ficou encantado com a atriz e, na qualidade de representante do principal jornal do Rio Grande presenteou-a, como indica o *Artista*:

⁵²³ *Artista*. Rio Grande, 21 de fevereiro de 1883.

“No fim da comédia foi entregue a pequena Julieta pelo Sr. Arthur Rocha, um magnífico buquê de flores, em nome da empresa do *Artista*.”⁵²⁴

Ao acompanhar as publicações diárias do periódico *Artista*, em 1883, é possível notar o empenho da folha em debater o teatro brasileiro. Embora fosse uma folha noticiosa, os redatores empenhavam-se em escrever sobre o teatro durante a estadia da companhia de Julieta dos Santos na cidade. Em 26 de abril, um artigo denominado “F. Moreira de Vasconcelos” (ANEXO IX) assinado por Francisco Cabral rebate a afirmação que diz “O Brasil não tem teatro”, ao mostrar que a companhia dirigida por Moreira de Vasconcelos estava preocupada em desenvolver o teatro nacional. O longo e elogioso artigo tem como objetivo convencer os leitores a prestigiarem a festa artística de Moreira de Vasconcelos no teatro Sete de Setembro.

O crítico Francisco Cabral discute a importância que o teatro exerceu no progresso das civilizações por representar e denunciar costumes. A respeito do teatro brasileiro, o crítico afirma que o principal motivo de estagnação no país é a falta de estudo dos modelos clássicos.

É corrente que os talentos no Brasil surgem como que a granel, e não raro os esplendores fulgurantes de um gênio ofuscam as vistas das multidões. Apesar disto, porém, a despeito desta exuberância de elementos, o teatro nacional não se tem formado e não se formará quicá tão cedo, porque um teatro tem por de trás de si uma aluvião de artes e ciências correlativas, que não se aprendem sem escola, e somente por meio das quais se formam os escritores e os atores.

Cabral afirma, ainda, que a ausência de uma tradição dramática nacional fez com que o teatro brasileiro se reduzisse a uma “imitação burlesca” da dramaturgia europeia. O repertório de entretenimento gerou lucros aos empresários da indústria da cena, sem a responsabilidade de instrução do público brasileiro.

É uma imitação burlesca, sem caráter privativo de nacionalidade, sem fonte de vida e sem vida própria; produto monstruoso de um arremedo de civilização, que se enrosca ao teatro alheio como parasita que, para viver, precisa de fecundar-se com estranha seiva. Não tem característica moral; não tem intuítos; não tem métodos. Não tem cultores sérios; não tem aplicação social benéfica. Os vadios de toda a espécie, aqui no Brasil invadiram o teatro dramático e no geral o artista, que prece ser um homem não somente educado e instruído, mas ilustrado mesmo, é antes um salafrário, que nem sabe as mais comezinhas regras de seu próprio idioma.⁵²⁵

⁵²⁴ *O Artista*. Rio Grande, 23 de fevereiro de 1883.

⁵²⁵ *O Artista*. Rio Grande, 26 de abril de 1883.

Francisco Cabral valoriza um teatro engajado e moral, qualidades perseguidas pela companhia dirigida por Moreira de Vasconcelos. O diretor investiu na atriz brasileira, deu notabilidade ao ponto da companhia Cruz e Souza e incentivou a produção realizada por dramaturgos nacionais, como Arthur Rocha. A parceria entre o dramaturgo gaúcho e o diretor foi fundamental para alavancar a carreira de Rocha. Neste intuito, o diretor e o ponto da companhia foram os primeiros a conhecerem a obra *A filha da escrava*, escrita em poucos dias.

Eu [Moreira de Vasconcelos] e o Cruz e Souza ouvimos pela primeira leitura da *Filha da Escrava*, esse festejadíssimo drama da atualidade, o primeiro de propaganda de quanto possuímos.⁵²⁶

Moreira de Vasconcelos, muito satisfeito com a peça, considera que o drama abolicionista primeira peça que Julieta dos Santos mereceu da literatura nacional. O empresário, satisfeito, declarou: “*A filha da escrava* fez mais que sucesso – fez delírio”.

Antes da estreia do drama de Arthur Rocha, a companhia de Julieta dos Santos esteve brevemente em Pelotas. A euforia com que a menina foi recebida confirma que Rocha apostou com convicção no sucesso da garota. Os pelotenses a receberam com entusiasmo, fazendo inclusive vigília na frente do hotel da atriz mirim.

Na frente do edifício toca por espaço de duas horas a mesma banda de música que pela manhã fora ao desembarque da atrizinha.
Na sala onde ela reside atualmente, emaranhavam-se umas quinhentas a seiscentas pessoas e fora umas duas as três mil.⁵²⁷

Depois de aclamada pela cidade de Pelotas, Julieta retornou ao Rio Grande para poucos espetáculos e, finalmente, sair em turnê em direção ao Norte do Brasil. Neste intervalo que o grupo estreou o drama abolicionista de Arthur Rocha.

A companhia, que tantas provas de apreço há merecido do generoso público rio-grandense, na concorrência assídua aos espetáculos, não quis retirar-se desta cidade sem a prática de um ato digno da generosidade desse mesmo público. Secundando os esforços patrióticos do incansável publicista e dramaturgo Arthur Rocha, na luta que começa a travar-se por todo o império em favor da extinção pacífica e imediata da escravatura, a companhia julgou de dever realizar essa festa, contando para ela com a nunca desmentida proteção deste público filantrópico e humanitário. Em remuneração, prepare-lhe uma festa abolicionista onde espera-se o comparecimento de mais de um distinto orador, levando-se a cena o festejadíssimo drama em 3 atos, de extraordinários aplausos, grande sucesso de Julieta dos Santos e uma das mais vitoriosas concepções do reputado e notável dramaturgo rio-grandense Arthur Rocha.⁵²⁸

⁵²⁶ SOUZA, Cruz e. *Julieta dos Santos*: homenagem ao gênio dramático brasileiro. Coautoria de Virgílio Varzea et al. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 1990, p.38-39.

⁵²⁷ *A Regeneração*. Desterro, 12 de abril de 1883.

⁵²⁸ *Artista*. Rio Grande, 25 de maio de 1883.

Embora Hessel indique que a estreia da peça tenha ocorrido em 13 de maio de 1883⁵²⁹, o drama *A filha da escrava* foi levado à cena, pela primeira vez, no sábado 26 de maio⁵³⁰, após o retorno do grupo de Pelotas. O anúncio do *Artista* indicava que o grupo apresentaria, antes de partir para a província de São Paulo, uma novidade, uma “composição de merecimento e filha desta província”. *A filha da escrava* passava-se na província do Rio Grande e era composta pelas personagens Ersília (Julieta dos Santos), a escrava Elvira (Jesuína Leal), Ataíde (Leal Ferreira), Ana (Francisca Leal), Carlos (Moreira Vasconcelos), Lourenço (Irineu dos Santos), agiota Bernardo (João Rocha), policial (Sr. Barros).

Após o espetáculo, Cruz e Sousa, que sempre atuou como ponto da companhia, apresentou-se ao público rio-grandino. Ele subiu ao palco, quando todos os integrantes da Companhia homenagearam o dramaturgo Arthur Rocha. Sob entusiásticos aplausos da plateia, Arthur Rocha foi presenteado pelas mãos de Cruz e Sousa. Neste momento, o poeta declamou uma poesia "ao maior dramaturgo do Rio Grande do Sul", como homenagem.⁵³¹ Cruz e Souza dedicou muitos poemas ao amigo Arthur Rocha. Devido ao sucesso, o drama abolicionista se repetiu no dia seguinte.

A crítica publicada no dia 28 de maio ressalta o bom desempenho do elenco, sobretudo, de Julieta que representou bem “o pensamento do autor”, com “elevação do sentimento, arte e naturalidade”. Além disso, o crítico ressalta o bom desempenho do dramaturgo em relação a verossimilhança, linguagem, construção de personagem e cenas de efeito.

O seu novo drama, onde o espectador vê reproduzido em cena o que constantemente por aí sucede no lar da família, como consequência da escravidão é escrito com verdadeiro primor e naquela linguagem e beleza de estilo que tanto recomenda o seu inspirado autor como um de nossos mais festejados escritores.

Arthur Rocha soube de tal forma e com tanta perfeição criar os personagens de que se compõe *A filha da escrava*, que, sem medo de errar, podemos afirmar que todos aqueles tipos estão dignamente delineados e com muita naturalidade. Tem cenas de efeito, magnificas e arrebatadoras.

Especialmente para ser representada por Julieta dos Santos, o papel de Ersília, foi magistralmente desempenhado por essa talentosa criança, que,

⁵²⁹ HESSEL, Lothar. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II: 2ª parte*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1986, p.72.

⁵³⁰ *Artista*. Rio Grande, 25 e 26 de maio de 1883. (anúncios de espetáculo)

⁵³¹ MEDEIROS, Celso Luiz Ramos de. *110 anos sem Cruz e Sousa*. Brasília: Congresso Nacional, 1998, p.171. Disponível em: <http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/533156>. Acesso em 15 de março de 2018.

interpretando o pensamento do autor, soube com elevação de sentimentos, arte e naturalidade, dar vida e animação aquele importante papel.⁵³²

O desarranjo do lar da família que foi desestruturado pela escravidão culminou em atitudes mais efetivas do autor e da companhia para garantir liberdades, ao invés de apenas discutir a escravidão nos palcos. O último espetáculo do grupo na cidade foi o “Grande e patriótico do festival abolicionista” em 04 de junho de 1883. Esse espetáculo libertaria uma escrava branca de 16 anos de idade, Conceição.

Passados dois dias da encenação no festival abolicionista, o discurso proferido por Arthur Rocha foi publicado no periódico o *Artista* (ANEXO X). O longo pronunciamento auxilia na compreensão do contexto no qual a obra foi escrita. Em primeiro momento, Arthur Rocha diz que ele não irá fazer uma conferência abolicionista, e sim defender o posicionamento de um autor sensibilizado pelas causas em defesa dos escravos. O dramaturgo queixa-se da falta de empenho do movimento no Rio Grande, onde o abolicionismo só é visto nas poucas liberdades individuais concedidas e motivadas pelo sentimento humanitário. Arthur Rocha declara que não participa de nenhum partido político, mas compromete-se a fazer conferências abolicionistas em breve.

O ponto principal nesse discurso é apresentar a escravidão como resultado de sentimentos egoístas dos grandes proprietários, que dominam todas as decisões políticas no país. Negro e pobre, Arthur sabe que não pertence a essa classe e, por isso, posiciona-se como um propagandista disposto a lutar contra escravocratas, Arthur Rocha diz ser um patriota que deseja ver a abolição como uma obra de reconstrução social e política, e entende a dificuldade de ser realizado. Negro e pobre, coloca-se como “resistência”, ao questionar a maneira de se alcançar o prestígio no Brasil, onde quem circula no circuito intelectual são aqueles que têm fortuna e não popularidade. A literatura, então, torna-se um instrumento para o autor alcançar prestígio nacional e, ser, finalmente, ouvido.

Quase sempre os interesses feridos, as ambições contrariadas e o egoísmo atacado dos rotineiros – levantaram, em torno da ideia que se esforça por conquistar terreno, as maiores e as mais sérias dificuldades.

Removê-las é o dever dos propagandistas esforçados; e, para isso, é bem mister que os lutadores tenham consciência de sua força e possam agir independentemente dessa chusma de considerações e prejuízos, que, na sociedade brasileira, só manietar os movimentos daqueles, cuja existência não é bafejada pelos favores da fortuna nem pelas auras da popularidade.

E se a consciência da minha humildade nem por isso enfraquece a simpatia que eu tributo a ideia da redenção dos cativos;

⁵³² *O Artista*. Rio Grande, 28 de maio de 1883.

Se é certo que nem o ouro dos argentários, nem o prestígio dos potentados conseguiriam enervar as minhas convicções e abafar-me no peito as vozes da patriótica indignação;

Se é verdade que a falange dos escravocratas não me inspira receios, nem arma a minha cobiça;

Não é, infelizmente, menos certo que se eu tivesse a veleidade de colocar-me a testa do movimento abolicionista no Rio Grande, a ideia nada lucraria, porque os entusiasmos só se despertam nas almas dos combatentes, quando eles veem diante de supor entre os anéis de fumo das bombardas, transparecer, fulgurante e divinizada pelo amor da glória, a fronte altiva dos heróis!

É possível notar o discurso “cientificista” presente na sua dramaturgia, oriundo dos avanços das ciências a partir da década de 1880. Sob essa perspectiva, Arthur Rocha se refere ao movimento abolicionista como “um fenômeno agindo sobre o organismo”; mas indica não saber muito bem se é um determinismo imposto pelo meio ambiente ou pela cor da sua pele. Ser negro não era o único motivo para se lutar pela emancipação do trabalho escravo. O autor defende que a libertação deveria ser uma obra de reparação e justiça social.

Ou seja porque o sangue tenha afinidades miraculosas, e eu sinta a influência do fenômeno agindo sobre o meu organismo; ou seja porque, efetivamente, a ideia abolicionista exerça sobre todos o mágico poder da verdade que se impõe com a mesma tirania com que a luz se impõe a treva; eu experimento hoje...agora, na minha alma de moço, umas alegrias são, uns júbilos bons e honestos do homem que, pela primeira vez na sua vida, tem ocasião de verificar que o seu trabalho já serviu, uma vez ao menos, para uma grande obra de reparação e de justiça social!⁵³³

Da produção dramática do Rio Grande do Sul, pode-se dizer que essa peça abolicionista foi a de maior projeção no século XIX. As primeiras produções dramáticas, contudo, aprofundam muito mais a discussão da necessidade de incluir o negro no corpo social do que nesta obra específica, como será visto na análise da obra.

4.4. *A filha da escrava*, o drama abolicionista de Arthur Rocha

O drama em três atos *A filha da escrava* é a única produção de Arthur Rocha denominada drama abolicionista. Apesar das outras peças até aqui analisadas (*O Filho bastardo*, *Deus e a natureza* e *José*) discutirem os problemas do sistema escravista, apenas em *A filha da escrava* há uma cativa em cena. Mesmo assim, a mulher negra não é a protagonista da história, mas sua filha branca, Ersília. Essa estrutura foi recorrente na dramaturgia abolicionista brasileira produzida na década de 1880, o que ajuda a

⁵³³ *Artista*. Rio Grande, 06 de junho de 1883.

compreender o processo histórico de uma abolição relatada pela historiografia, muitas vezes, como branda, afetiva e elitista.

O enredo de *A filha da escrava* apresenta a história da pequena Ersília, fruto de uma relação ilícita entre Lourenço, o filho do senhor, e a escrava Elvira. O primeiro ato se inicia na casa de Ataíde e Ana, grandes proprietários em Porto Alegre, que recebem a visita do abolicionista Carlos, padrinho de Lourenço, filho do casal. A presença do recém-chegado da Europa permite que o espectador descubra que Lourenço engravidou a escrava Elvira e partiu para o Rio de Janeiro, onde permaneceu entregue aos vícios e à boemia, gastando todo o dinheiro dos pais, que precisam se desfazer de suas propriedades para quitar as dívidas do filho. A garota Ersília, caracterizada em um primeiro momento como órfã de mãe, pressente o amor materno da escrava, embora seus avós lhe tenham dito que a mãe morrera.

No segundo ato, Lourenço volta escondido para Porto Alegre e pede que a filha Ersília o ajude pegando uma chave da cômoda em que seus avós guardaram o dinheiro que seria usado para saldar a dívida feita pelo homem. A garota obedece ao pai e consegue executar a ação, facilitando que Lourenço fure os pais. Neste mesmo ato, Ersília descobre que a negra Elvira é sua mãe, mas promete guardar segredo para proteger a escrava.

O desfecho da ação acontece no terceiro ato com a descoberta do roubo do dinheiro e a defesa da abolição. Ataíde percebe que foi roubado quando manda sua mulher buscar a quantia para dar ao agiota Bernardo e não encontra nada na cômoda. Imediatamente, o casal desconfia da escrava e a acusa do roubo. Elvira, decepcionada, apresenta a carta entregue pela polícia momentos antes de ser acusada. Ao ver que seu filho lhe roubou, Ataíde se convence de que havia praticado uma injustiça e passa a defender as causas abolicionistas. O ato se encerra com grande festividade devido à alforria de Elvira e o reconhecimento da maternidade de Ersília.

4.4.1. Linguagem e representação social

Arthur Rocha estiliza a linguagem, a partir do vocabulário, expressões e imagens, para criar verossimilhança na fala das personagens. Ataíde, velho proprietário decadente, apresenta uma linguagem mais erudita que as outras personagens do drama, provavelmente para não desviar do registro utilizado pelos escravocratas do século XIX. Ele se utiliza de comparações em seu discurso, como em “os escravos são como serpentes

da fábula”.⁵³⁴ Dona Ana é caracterizada como a boa senhora cristã que zela pelo “bem-estar” da família e dos escravos. Segundo Ataíde, a esposa “no lugar do coração, tem apenas uma inesgotável cornópia de bondades”. As expressões linguísticas utilizadas por Ana representam sua benevolência e fragilidade, como em: “oh! Cale-se por Deus, peço”.⁵³⁵

A garota Ersília, de 8 anos, é marcada por termos infantilizados, como “mamã, papá, vovó, vozinha, vovô”, simbolizando a inocência da criança sem menosprezar sua inteligência. Carlos, por sua vez, é caracterizado como viajante que trouxe ao Brasil as ideias modernas, já que ele declara ter a “ambição de conhecer o mundo e os homens”. Em sua linguagem, utiliza explicações filosóficas e científicas, além de estrangeirismos, como “*au naturel*”.⁵³⁶

A escrava Elvira aparece apenas na antepenúltima cena do primeiro ato, quando todas as personagens já haviam sido apresentadas. Elvira refere-se a si mesma na terceira pessoa, como em: “A sua escrava nunca mentiu”.⁵³⁷ Ademais, suas falas são sempre submissas e respeitosas, utilizando como pronome de tratamento dos senhores o termo “sinhá”, “sinhazinha” e “sinhô”. Arthur Rocha estiliza a linguagem da escrava, como forma de submissão às outras personagens.

A linguagem irônica é representada por Lourenço, que desaforado, trata todos com desdém. O agiota Bernardo utiliza-se de rifões como “o meu dever agora é pagar e não bufar”⁵³⁸, indicando sua falta de paciência ao receber o dinheiro de Ataíde.

4.4.2. Carlos, o viajante abolicionista

O cenário do primeiro ato é descrito como “uma sala confortável, mas sem luxo”. Em sua fazenda, Ataíde e Ana que recebem a visita de Carlos, recém-chegado de viagem. A peça inicia-se, sugerindo que o diálogo entre os amigos já havia começado pelo relato de Carlos sobre seus sete anos na Europa.

O transeunte pede a Ataíde que conte as novidades do que aconteceu em sua ausência. O anfitrião responde que as muitas mudanças ministeriais, prejudicaram o progresso do país, pois “muita palavra e pouco trabalho útil”. Na verdade, o comentário

⁵³⁴ ROCHA, Arthur Rodrigues da. *A filha da escrava*. Porto Alegre: s.n., 1889, ato III, cena XIII.

⁵³⁵ *Ibidem*, ato I, cena III.

⁵³⁶ *Ibidem*, ato I, cena I.

⁵³⁷ *Ibidem*, ato III, cena XI.

⁵³⁸ *Ibidem*, ato III, cena VII.

parece desviar do assunto que mais preocupa o casal: uma provável crise financeira e moral. Quando Carlos saiu do país, Ataíde tinha suas economias estáveis, mas, no presente, declara que eles têm “continuado a viver como o permitem os recursos que podemos dispor” e Ana confessa que estão “indo como Deus é servido”.⁵³⁹

Outro aspecto notável é o declínio moral da família tradicional, na década de 1880. Carlos pergunta pelo afilhado, Lourenço, e pela filha que o rapaz teve com a escrava. O casal afirma que o filho continua inconsequente e a mãe, escrava da família. Na segunda cena, Ersília entra chamando o avô e encontra o padrinho de seu pai. Carlos interage com a menina, mas, a pedido dos avós, precisa manter segredo sobre a maternidade da garota. Dessa maneira, configura-se a imoralidade família: escravista, mentirosa e gastando a fortuna para cobrir dívidas dos vícios do filho.

Na construção dessa cena, Arthur Rocha aproveitou-se da habilidade de Julieta dos Santos e utilizou dois planos no palco: o primeiro, com as expressões faciais de Ersília; a contracena, composta por Ataíde, Carlos e Ana.

Ersília: (que não tem perdido nem o gesto admirativo de Carlos nem as palavras que Ataíde lhe murmurara ao ouvido: fica por instantes pensativa e vai a pouco e pouco modificando a sua fisionomia, de uma expressão de tristeza acentuada para um sorriso de esperançosa alegria. No espaço desta transição, deve passar-se a seguinte contracena).⁵⁴⁰

A expressão de Julieta transformando-se do semblante sério para um sorriso sincero foi utilizado recorrentemente no decorrer da peça. Esse recurso permitia o público identificar o entendimento da esperta garota em assuntos que os adultos a consideravam incapaz de compreender.

4.4.3. A cidade e os vícios

Como em *O Filho bastardo* a oposição entre campo e cidade é marcante no caráter do antagonista Lourenço. Ao mudar para a corte o pai irresponsável torna-se ainda mais imoral. Além de não dar atenção à filha, (a garota afirma que ele é ausente e agressivo), se entregou aos vícios do jogo e da prostituição no Rio de Janeiro. Para quitar as dívidas do filho, Ataíde teve de vender a fazenda herdada da família, mas não vendeu a escrava Elvira, a qual estava grávida de Lourenço. Ataíde tenta proteger sua neta de duas vergonhas: do pai ladrão e da mãe escrava.

⁵³⁹ *Ibidem*, ato I, cena I.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, ato I, cena II.

Ataíde: Mal pensado, dizes bem. As consequências foram que o Rio de Janeiro, com todo o seu cortejo de enervante civilização, foi para o meu desgraçado filho o último golpe. Os teatros, os hotéis, as mulheres e o jogo acabaram a obra que Porto Alegre tinha apenas começado; e para fazê-lo regressar de novo a esta terra e solver todos os compromissos que, em suas desatinadas correrias, havia contraído foi-me necessário vender a estância, onde me decorreram suaves os dias da infância, e onde cada construção, cada árvore, cada arroio, cada montículo de terra, cada vestígio de roçado, cada tronco pendido pelo furor do vendaval, me recordava uma cena do passado ou me evocava uma lembrança da família. Vendi a herança de meus pais...⁵⁴¹

Para o “esclarecido” Carlos, a resposta é evidente: Lourenço herdou os vícios do pai. Tal como Ataíde, Lourenço é um criminoso por manter a escravidão. A explicação naturalista confirma a hereditariedade: “porque a hereditariedade nas raças é uma verdade que a ciência constata e os filhos são presumíveis herdeiros dos vícios dos seus pais.”⁵⁴²

Ataíde não deixa o seu filho na miséria, e é conivente com a irresponsabilidade do garoto. Paga com seus últimos 3.000\$ de herança a fiança de Lourenço. Ao saber disso, Carlos pergunta o que Ataíde fará para sobreviver. Ele responde “Trabalharei enquanto tiver forças; quando elas me abandonarem, estenderei a mão para pedir uma esmola”.⁵⁴³ Nesse sentido, ter de trabalhar (para alguém que vivia de heranças) é um fardo. É possível entender que o trabalho, em uma sociedade escravocrata, é considerado uma vergonha, ficando restrito aos escravos. Apenas depois da sua decadência financeira que Ataíde passa a valorizar aqueles que trabalham, evidenciando a progressiva transformação da personagem que adere aos ideais abolicionistas.

4.4.4. Leis caducas para cérebros modernos – o debate da abolição nos palcos

No segundo ato da peça, Ataíde e Carlos emitem opiniões sobre a abolição no Brasil por meio de pronunciamentos longos. Essas falas longas se alternam para tentar convencer o público sobre o posicionamento que se seguirá. O decadente proprietário Ataíde declara ser um “emancipador”, que deseja uma abolição pacífica e gradativa. Carlos se autodenomina “abolicionista” e considera a escravidão um crime oriundo do egoísmo do homem. Baseado nesses princípios, Carlos declara:

Carlos (*exaltando-se*): Não! Ideias honestas, porque repelem o pensamento canalha daqueles que não se envergonham de possuir como escravos os seus próprios irmãos! Não são ideias europeias: são as ideias que o grande filósofo do cristianismo pregou aos povos, quando lhes ensinava, pelo exemplo, que

⁵⁴¹ *Ibidem*, ato I, cena III.

⁵⁴² *Ibidem*,

⁵⁴³ *Ibidem*,, ato I, cena VII.

amassem ao próximo como a si mesmos; são as ideias da civilização: vieram como a humanitária divisa da Democracia Moderna e hão de levar de vencida os inimigos da igualdade social. E quando, por sobre os destroços do passado, ruído pelo braço atlético do Direito, se levantar impertérrito e duradouro o grande templo da liberdade nacional; quando, no levante político do país surgir o grande sol reparador, cujos raios hão de apagar de nossa bandeira os vestígios sangrentos da escravidão; quando por sobre o oceano das misérias do passado e do presente, sobrenadar vigorosamente a homérica figura da Justiça do futuro, apontando de um lado para os infames escravocratas e de outro para os generosos libertadores, então, sim... Então, o nosso velho Brasil poderá ser considerado um país nobre, independente e digno de figurar no mapa das nações civilizadas!⁵⁴⁴

Carlos, ao ser acusado pelo amigo de reproduzir as ideias da Europa, utiliza-se, de fato, de argumentos baseados na igualdade civil proporcionada pela Revolução Francesa e no combate à escravidão do ponto de vista religioso, alegando que todos são iguais perante a Deus e que, portanto, não se deve escravizar os semelhantes. Carlos afirma que a lei brasileira que trata pessoas como propriedades (homens seriam semelhantes a cavalos e gados) deve ser extinta o mais rápido possível.

Carlos: Rio Branco foi coerente com o seu meio e não com as grandes inspirações de seu inexcedível patriotismo. Fez o que pôde, mas não fez o que queria. A lei de 28 de setembro é simplesmente monstruosa, se a estudarmos detidamente. Todos os efeitos precisam estar de harmonia com a sua causa, e devem ser considerados uma resultante lógica dessa mesma causa. O produto que desmente ou contradiz a sua espécie, não é um produto normal e perfeito: é simplesmente híbrido e, quiçá, monstruoso. Achas justo, achas decente, racional, lógico e honesto que o ventre escravo produza gente livre? Não vês nesta lei que emancipou o ventre, sem libertar a mulher, um princípio antissocial, e gerador de sentimentos maus? O escravo é, juridicamente, um bem semovente como o cavalo, ou como o boi; e assim, declarar livres os filhos da minha escrava é nada mais nem menos do que o equivalente a negar-me os direitos de propriedade sobre a criação do meu gado.⁵⁴⁵

A lei do Rio Branco foi bastante polêmica inclusive dentro do movimento abolicionista. Para os abolicionistas mais “ferrenhos”, a Lei de 28 de setembro de 1871 era considerada “monstruosa”, pois a partir dela, os filhos ficariam afastados de suas mães e submeter-se-iam a condições péssimas de trabalho, a fim de comprar a liberdade das progenitoras. Por outro lado, os abolicionistas mais moderados defendiam que as cotas para incentivar a alforria nas municipalidades era a melhor solução para uma emancipação gradual, com objetivo de alcançar a abolição total. Dessa forma, a transição não seria repentina, nem acarretaria prejuízo.⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ *Ibidem*, ato II, cena I.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *Artista*. Rio Grande, 05 de julho de 1883.

Carlos analisa as consequências da escravidão a partir da emancipação, pondo em discussão as novas formas de trabalho livre. Ele mostra uma preocupação com a absorção da mão de obra escrava na economia e com a vulnerabilidade desses trabalhadores no mercado. Entende que a ordem capitalista seja capaz de submetê-lo a os argentários que o fariam sofrer.

O escravo que se habituou a trabalhar para o senhor, quando livre há de forçosamente desejar trabalhar para si. Se, porventura, uma razão de repugnância se interpuser entre o senhor e o escravo, tornados repentinamente iguais perante a lei, como já o eram perante a consciência e o direito, os escravos terão o cuidado de revezar-se, e o que foi de Pedro passará naturalmente a trabalhar na lavoura de Paulo, onde por muito escúpulo que possa haver, não existirá certamente entre eles a recordação dolorosa dos despeitos e ódios pessoais, que muito naturalmente se estabelecem entre o possuidor e a coisa possuída.⁵⁴⁷

Ataíde acusa Carlos de sustentar um discurso vindo da Europa, sem muitas aplicações práticas, que tocava somente o campo da filosofia. O chama de “agitador abolicionista”. Carlos, depois de ser insultado pelo amigo, muda de estratégia e parte para a denúncia da relação problemática entre cidadãos, isto é, a relação entre os filhos livres e suas mães escravas, que ainda são propriedade de particulares.

Carlos: As viagens serviram, apenas, para mostrar-me, do paralelo a que sujeitei o meu país com os demais que visitei, que ainda há muito que fazer para que possamos aspirar aos foros de povo civilizado. Queres, porém, que eu desça ao terreno prático? Pois bem: a lei de 28 de setembro vai ser talvez daqui há bem poucos anos a causa do aparecimento de uma geração de filhos que se hão de envergonhar das próprias mães. A lei disse à mulher escrava: Vamos: concebe, multiplica à tua vontade a espécie humana: nós queremos braços livres, pouco nos importando que sejam honestos! Teu filho, quando crescer e se fizer homem, se não puder libertar-te, há de sofrer as angústias do mísero a quem poupassem a vida para assistir às torturas infligidas à sua própria mãe. Há de ver-te no eito, gotejando suor e sangue, acorrentada ao tronco, esvergalhada pelo feitor, chagada, seviciada, ferida, martirizada e não terá direitos de protestar contra isso, porque... tu és escrava! E então... Se teu filho, louco de dor e desespero, for ao teu senhor suplicar de joelhos que te poupe, ele há de maltratá-lo; e se a dignidade do homem, explodindo, puser nos lábios do insultado estas palavras: Veja que eu sou um cidadão! – O senhor lhe responderá: E vê que a tua mãe é minha escrava!⁵⁴⁸

Essa mesma imagem da mãe padecendo diante do filho encontra-se no poema *Uma cena do futuro* de Arthur Rocha, como visto anteriormente. Vale lembrar que o castigo físico era mencionado nas falas, jamais representado em cena, levando-se a crer que pudesse chocar a plateia. A fala de Carlos se mostra suficientemente eficaz, pois sensibiliza o casal escravocrata. Ataíde concorda que “é horrível esse quadro” e Ana

⁵⁴⁷ *Ibidem*, ato II, cena I.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

confessa: “o compadre diz as coisas de uma tal maneira que até faz a gente chorar”.⁵⁴⁹ Quanto a isso, se verifica que o teatro de tese conseguiu produzir emoção; o apelo sentimental se sobrepunha à racionalidade.

4.4.5. Mães negras, pais brancos, filhos abolicionistas

O drama abolicionista *A filha da escrava* de Arthur Rocha, em consonância com outras produções do período, apresenta como plano de fundo a discussão sobre as consequências da escravidão no âmbito doméstico, a partir dos filhos ilegítimos entre senhores e cativos. A peça apresenta a reflexão sobre a substituição da mão de obra escrava e as teorias raciais tardiamente chegadas ao Brasil. A discussão da temática racial não era uma inovação da dramaturgia brasileira. O drama francês de Jules Barbier, *Cora, ou a escravatura*, utilizava-se do mesmo recurso e circulou no Brasil - em publicação a partir de 1862 e nos palcos a partir da década de 1870 com a companhia de Emília Adelaide - como visto no capítulo I. Inspirado no romance de Stowe, o francês Jorge interessado em Cora descobre pelo norte-americano Curtis que a “alva e delicada garota” carregava o “estigma” da escravidão.

Curtis: Tem ali um sinal imperceptível que bastaria no meu país para se tornar um estigma indelével....

Jorge: Um estigma!

Curtis: Quero dizer com isso, que aquela formosa menina, cortejada em França, adulada, rodeada de homenagens e prestígio tem nas veias uma gota de sangue africano que a tornaria lá a mais humilde das escravas, o que a reduziria, pelo menos, a condição abjeta das mais vis criaturas.

Jorge: Mas tem a pele de uma alvura admirável.

Curtis: Que importa! Para um conhecedor, a nódoa da origem revela-se no ângulo exterior do olho ou na raiz das unhas. Ainda que não existisse nela mais do que a décima sexta parte de sangue do negro, nem por isso deixava de ser considerada aos olhos dos nossos. Compatriotas, como uma quartã, e como tal excluída da sociedade. É necessário que minha prima ignore tudo, para aceitar por amiga quem, no meu país tomaria por criada. Não imagina o poder que tem nos estados onde há escravos, e principalmente, na Luisiana o preconceito da cor.⁵⁵⁰

Neste fragmento, é possível notar o embate entre duas teorias sobre a questão racial: a visão humanista sobre a igualdade da população, visão originária da Revolução Francesa; e sob a perspectiva norte-americana, um discurso a respeito da desigualdade “natural” entre os seres humanos que “herdam” de seus pais a escravidão, sem apresentar

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ BIESTER, Ernesto. *Cora ou A escravatura*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, 1862. Ato I, cena I, p.6.

o fenótipo negro. Ser escravo seria, nessa ótica, uma característica inata e independente da cor da pele.

No Brasil, a discussão sobre questões raciais e mestiçagem apareceram nos dramas abolicionistas para justificar a necessidade imediata de pôr fim ao regime. De acordo com Lila Moritz Schwarcz, a década de 1870 foi um marco para a história das ideias no Brasil, pois houve a entrada do ideário positivo-evolucionista. Nessa fase há um amadurecimento dos centros de ensino nacionais, o início do desmonte do sistema escravocrata a partir da Lei do Ventre Livre em 1871.⁵⁵¹ Deve-se considerar, ainda, a saída da Guerra do Paraguai, a relativa estabilidade econômica promovida pelo café, e a crise política que ameaçava a monarquia.⁵⁵² Neste contexto de transições, Schwarcz defende que as discussões científicas adentraram o Brasil mais como “moda”, do que como prática. Ela afirma: “A moda cientificista entra no país por meio da literatura e não da ciência mais diretamente”.⁵⁵³

Esse fato justificaria que a dramaturgia brasileira utilizasse a discussão já indicada no drama francês *Cora ou a escravatura* para defender a abolição. Os dramas abolicionistas brasileiros foram, majoritariamente, protagonizados pelos filhos ilegítimos nascidos do sexo entre cativos e senhores. O conflito da trama era solucionado com a revelação da origem da protagonista: a personagem branca descobria que era filha da fiel cativa com o senhor. Apenas para exemplificar, isso foi identificado nos dramas *A filha da escrava* (1883) de Arthur Rocha, *A escrava branca* (1883) de Júlio Mendes Leal, *Córa, a filha de Agar* (1884), drama em quatro atos de Ribeiro da Silva, e *Corja Opulenta* (1884) de Joaquim Nunes.

As teorias raciais consideravam que a miscigenação no país seguia os modelos evolucionistas e social-darwinistas, e não a ciência de tipo experimental, proposta pela sociologia de Durkheim ou Weber.⁵⁵⁴ A preferência pelo darwinismo justificaria a dominação europeia sobre o Brasil, uma vez que os brancos superiores tomavam decisões pelos mulatos.

A hereditariedade e a ineficiência das leis brasileiras não conseguiam livrar os brancos do cativeiro. Isso é retratado no drama abolicionista *Corja Opulenta*, quando

⁵⁵¹ SCHWARCZ, Lila Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.14.

⁵⁵² *Ibidem*, p.30.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

Alice descobre que a mãe, branca, é escrava, assim como ela que, apesar de ter nascido depois de 1871, não é livre.

Henriqueta: E o que sou eu senão uma escrava?

Alice: Escrava!

Henriqueta: Sim; sou escrava.

Alice: Mamãe é escrava?!

Henriqueta: Sou

Alice: Então eu...eu também sou escrava?!

Henriqueta: És. Não o deverias ser porque a lei não o consente, mas a lei neste país, minha filha, só é severa com os pobres.

Alice: Pois eu sou escrava!...E quem é meu pai?!

Henriqueta: Teu pai é o Sr. Guerra.

Alice: Meu pai é o Sr. Guerra!...(Para si) Não entendo nada disto...Quem é o meu senhora?! (Alto) E como é que nós somos brancos e os outros pretos?!

Henriqueta: Queres, minha filha, como nós há muitos.

Alice: Mas, explique-me, mamãe, o que vem a ser escravo?!

Henriqueta: É um condenado ao trabalho perpétuo e gratuito, e a ser vendido de um momento para outro como qualquer objeto.⁵⁵⁵

Desse modo, as relações familiares confusas legitimadas pela escravidão fazem com que a filha seja escrava de seus pais (*Corja Opulenta*), os pais sejam escravos dos seus filhos (*A filha da escrava*), ou irmãos cometam incestos (*A escrava branca*).

A dramaturgia brasileira retratou os escravos de modo distinto ao delegar “funções” diferentes aos escravos e escravas. Para os escravos ou descendentes homens, a infelicidade do nascimento era superada com dedicação ao senhor e ao trabalho. Já as escravas, são caracterizadas como mães que necessitam abdicar de sua felicidade para servir ao filho, como verdadeiras “mártires”.

Assim, a escrava não é mulher, mas mãe. Ao observar os títulos é possível notar a recorrência da abordagem, como por exemplo em *Mães dos Escravos* (1864), Aristides de Souza; *Mãe* (1865) José de Alencar; *Os Filhos da Desgraça* (1874), de Apolinário Porto-Alegre; *Escrava e Mãe*, Coelho da Silva (década de 1880 [s.d]); *O Filho de uma escrava* (1882), Aparício Mariense da Silva; *A escrava branca* (1883), de Júlio César Leal, *A Filha da Escrava* (1883), de Arthur Rocha; *Um Fruto da Escravidão* (1883), de Boaventura Soares; *O Filho da Escrava* (1886), de Tutila Unzer; *A Filha Mártir* (1887), Affonso Olindense; além de outros títulos com autoria desconhecida.⁵⁵⁶

Essas mulheres tinham “pressentimentos de mães”, eram capazes de amar os filhos sem saberem do vínculo materno. Ao conhecer da verdadeira relação biológica, as

⁵⁵⁵ NUNES, Joaquim. *Corja opulenta*. Rio de Janeiro: Tipografia Polytechnica de Moaraes & Filhos, 1887. Ato II, cena II, p.57-58.

⁵⁵⁶ Levantamento realizado a partir de FISHER (2015), FARIAS (2013), e dos anúncios teatrais digitalizados nos periódicos da Biblioteca Nacional (Hemeroteca pela palavra-chave: dramas abolicionistas)

cativas, muitas vezes, abdicavam de sua liberdade para servir a seus rebentos. Em *Mãe*, de Alencar, Joana, que sempre soube que Jorge é seu filho, revela a Dr. Lima que, mesmo sendo sua mãe, é escrava do garoto Jorge, não pela herança do pai adotivo, mas por tê-lo gerado.

Joana: Ele não sabe nada, e eu peço todos os dias a Deus que não lhe deixe nem suspeitar.

Dr. Lima: Assim tu ainda passas por sua escrava?

Joana: Não passo, não! Sou escrava dele.⁵⁵⁷

A mesma submissão acontece em *A Escrava Branca* de Júlio César Leal. A escrava Ignez prefere ser vendida a estragar a felicidade do filho, o que confere maior subserviência à mulher, que assume o papel de mãe, como no trecho a seguir:

Ignez (para o Dr. Anselmo): Meu senhor! Graças a Deus! Vou ser vendida! Isto que dizer que meu senhor vai ser feliz...

Dr. Anselmo (abraçando-a): Ignez!...Infeliz mulher!...Não é esta a tua vontade?

Ignez: Ah! Meu senhor! O meu cativo nada é comparado à sua felicidade! Quero sofrer, quero viver sujeita ao mais tirano dos senhores, contanto que veja coroados seus desejos que veja coroados seus desejos! (*Chora*)⁵⁵⁸

Em *A filha da escrava* a maternidade é a característica central da personagem Elvira. Ao saber que seu filho engravidou a negra, Ataíde propõe dar alforria à escrava, afirmando perfilar a neta. Contudo, para não ficar longe da criança, Elvira renuncia à liberdade, promete não contar as origens da garota, e torna-se escrava da filha. A relação sanguínea entre mães e filhos está intrinsecamente relacionada ao papel feminino no século XIX, que deveria cumprir a sagrada missão “de mãe, esposa e irmã”.⁵⁵⁹

Ataíde: Pois bem, Carlos; me dispensarás, então de certos detalhes fastidiosos. Um dia chamamos a mulata e dissemos-lhe: – Queres que te perdoemos e que façamos a felicidade de tua filha?... É preciso, para isso que de hoje em diante renunciés inteiramente a todos os teus direitos de mãe. Nem só nunca a chamarás sua filha como mesmo procurarás esquecer-te de que és sua mãe. – A escrava tinha coração, Carlos, e resistiu!... Sentia muito amor por sua filha para se consolar com a ideia de trocar os direitos que a natureza lhe dera, pela felicidade da criança que nascera de seu ventre. Fiz-lhe então ver as vantagens do sacrifício que lhe fora exigido; perfilharíamos Ersília; ela entraria na sociedade cercada de apreços e considerações que nunca seriam tributadas a uma ingênua!... Com tal calor falei, Carlos, que, estou convencido, já não era o amor desinteressado que me inspirava: era o vínculo do sangue que me induzia a arrancar da frente de minha neta, o estigma de vergonha que o nascimento lhe estampara. Disse-lhe afinal: dar-te-emos a liberdade e irás viver longe daqui tranquila e sossegada. A mulata cedeu, é certo; mas pedindo de

⁵⁵⁷ ROCHA, Arthur Rodrigues da. *A filha da escrava*. Porto Alegre: s.n., 1889, ato II, cena III

⁵⁵⁸ *Ibidem*, ato III, cena VIII.

⁵⁵⁹ “A missão da mulher”, discurso de Arthur Rocha no sarau do *Partenon Literário*, Porto Alegre. In: *Álbum do Domingo*. Porto Alegre, 01 de dezembro 1878.

joelhos que não a libertassem, pois ela queria ter, ao menos, a suprema dita de viver ao lado de sua filha, e servi-la como se fora sua escrava.

Carlos (comovido): Ah! A escravidão!... A escravidão!...

Ataíde: E desde então a mãe passou a ser simplesmente – ama de leite de sua própria filha, a quem cuidadosamente se tem ocultado o segredo de seu nascimento.

Ao fazer essa proposta, Ataíde assume a postura de proprietário que concede a alforria não como um ato humanitário, mas porque essa relação ilícita pode “manchar a honra da família”. A liberdade de Elvira vem, portanto, para se eximi-lo da culpa Cristã. não é mérito da fidelidade da escrava ou fruto da caridade do argentário, que concede cartas de alforria aos escravos em comemoração a alguma data especial,. Por isso, o abolicionista Carlos declara: “Atendestes apenas ao egoístico sentimento de salvar da vergonha o seu sangue.”⁵⁶⁰ Carlos, assim como os abolicionistas da década de 1880, alega que a culpa da escravidão é dos proprietários e o crime “não deve sensatamente recair sobre a vítima e sim sobre o algoz”. A partir dessa afirmação, a vergonha deve ser dos donos e não dos escravos.

Embora a filha de Lourenço e Elvira tenha a intuição de que sua mãe seja a escrava, descobre a maternidade apenas no final do segundo ato. A garota ouviu a discussão entre os pais. Pela primeira vez, Elvira deixa de ser submissa para ter voz. Isso acontece para salvar a honra de sua filha, uma vez que Lourenço planeja roubar seu próprio pai e pode causar a infelicidade e a vergonha doméstica. O pai da garota, assumindo a posição de senhor, acha-se no direito de açoitar a escrava.

Lourenço: Cala-te, desgraçada: ou senão ver-me-ei obrigado a fazer-te lembrar com alguma violência que és uma escrava e que falas a teu senhor!...

Elvira (*levantando-se indignada*): E eu poderei responder-lhe que esse pretendido senhor deixou de o ser, desde o dia em que fez da escrava a sua amante! (Ersília tem aparecido e para ao fundo aflita e comovida).

Lourenço: Atrevida! (*Avança como para batê-la*).

Elvira (*levantando a cabeça*): Vamos, sem escrúpulos: esbofeteie estas faces que tantas vezes beijou; espanque sem piedade esta desgraçada mulata; mas lembre-se que, cada gota de sangue que rebentar de meu corpo, não será um sangue de escrava simplesmente, mas o sangue que corre nas veias da mãe de sua filha! (*A agitação de Ersília no fundo é indescritível*).

Lourenço: Oh! Cala-te, cala-te, que podes obrigar-me a cometer um crime!

Elvira: Não será o primeiro. E bem pouco deve custar-lhe...

Lourenço (*agarrando-lhe no pulso*): Cala-te, já disse.

Elvira: Não, do senhor não recebo mais ordens. Não há aqui mais escrava nem senhor. Há uma mulher que é mãe e que defende o nome de sua filha, esforçando-se por conservar a honra do pai; uma mulher, que é escrava, é certo, mas que se envergonha de ter um senhor – ladrão!

Lourenço (*avançando*) – É demais!...

Ersília (*correndo e colocando-se entre os dois*): Para trás, senhor. (*Defendendo com o corpo Elvira que tem lhe caído aos pés banhada em*

⁵⁶⁰ ROCHA, Arthur Rodrigues da. *A filha da escrava*. Porto Alegre: s.n., 1889, ato I, cena III.

pranto). O homem que bate na mãe de seus filhos pode bem matar os filhos, antes de espancar a mãe!...

De modo semelhante ao que se lê no drama *José*, o filho da escrava salva Clara do castigo de Alfredo de Magalhães. José tem essa reação para salvar a moça que alforriou sua mãe, ou ainda, porque ele é contra castigos físicos que os negros eram submetidos. Em *A filha da escrava*, a garota Ersília defende sua mãe da agressão do vilão Lourenço. O envolvimento amoroso entre pobres e ricos/ negras e brancos, era normatizado na sociedade do século XIX com a violência e denunciado nos palcos brasileiros pela dramaturgia engajada com a abolição.

Segundo Moacyr Flores, os laços ilícitos entre brancos e negros poderiam indicar uma certa inclinação para os ideais de “branqueamento da população”.⁵⁶¹ A maioria dos dramas que retratam a escravidão apresentam filhos brancos ou mestiços moralmente virtuosos (fiéis, benevolentes e partidários da abolição) como vítimas desse sistema exploratório. Os filhos de cativos se inclinam em favor das causas abolicionistas.

O cientificismo positivista aparece como argumento de Carlos para explicar à Ersília sobre a existência de escravas brancas. A garota, após saber que é filha de Elvira, quer testar Carlos dizendo que *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães é inverossímil, porque a cativa não é negra. Desconfiado de que a garota já soubesse do segredo, o amigo da família responde que “as raças aperfeiçoam-se entre si” e a miscigenação, portanto, seria uma forma de “melhorar” a condição da nova geração de brasileiros.

Ersília: Pois pode haver uma escrava branca?

Carlos: Pode. (Senta-se).

Ersília: Como! Pois os escravos não são todos pretos?

Carlos: Não. Há aí para a menina uma questão demasiado complexa para que a entenda. E depois que interesse pode ter em saber destas coisas? (Desconfiado).

Ersília: Ora... Para saber. Pois não é bom a gente saber tudo?

Carlos: Para a menina, nem tudo.

Ersília: Mas diga-me sempre, sim? Olhe, eu sou tão curiosa!...

Carlos: Pois bem. Dir-lhe-ei. (Ersília mostra-se muito atenta e como quem se esforça por compreender). As raças aperfeiçoam-se entre si e se apuram à proporção que vão se mesclando com os tipos intermediários e com os genuínos da melhor. Entendeu?...⁵⁶²

A distinção moral entre brancos e negros na dramaturgia de Arthur Rocha é recorrente. Ele caracteriza os negros como bons e os brancos, majoritariamente, como

⁵⁶¹ FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira: 1838-1888*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995, p.10.

⁵⁶² ROCHA, Arthur Rodrigues da. *A filha da escrava*. Porto Alegre: s.n., 1889, ato III, cena IV.

defloradores, exploradores e, por vezes, criminosos. Em *A filha da escrava* isso acontece tanto na figura do senhor de escravos Ataíde, mantenedor da escravidão, quanto na caracterização de seu filho Lourenço: rapaz branco, boêmio, ladrão e deflorador. Ademais, ele é debochado na conversa com a escrava Elvira, quando aparece na quarta cena do segundo ato. Lourenço retira o chapéu e ironicamente reproduz a fala de um escravo tratando Elvira como dona: “A benção sinhá... não me mande surrar, sim?”⁵⁶³ Sua relação com a filha é sempre por interesse, uma vez que ele usa a garota para roubar o pai, manipulando-a e prometendo o retrato da mãe da menina, caso ela o ajudasse a roubar os últimos três contos de réis que Ataíde usaria para livrá-lo das dívidas.

Ataíde, porém, transforma-se no decorrer da ação. Com o passar do tempo e com a influência do amigo abolicionista, Ataíde percebe que cometeu uma injustiça com a escrava. Para tentar se redimir, o velho concede-lhe a alforria. Assim, são as relações de afeto que norteiam os dramas com teor antiescravista: tanto de senhores para escravos, quanto de cativos para proprietários.

Ataíde (*ajoelhando*): Perdão, Ersília; perdão... Elvira!

Elvira: Meu sinhô!...

Ersília: Vovô!...

Ataíde: Tens razão, Carlos, é preciso extinguir a escravidão! (*Levanta-se*).

Carlos: Ora, até que enfim!...

Ersília: E por que a não extinguem?

Carlos: Porque os homens que têm escravos não querem perder o valor deles!

Ersília: Só por isso?!

Ataíde: Elvira, de hoje em diante não és minha escrava: és minha filha! Da vergonha do teu nascimento demasiado me compensa a grandeza da tua alma e a nobreza do teu coração. Mãe! Abraça tua filha!

Elvira (*abraça Ersília e cai com ela aos pés de Ataíde*): Oh! Obrigada! Obrigada!⁵⁶⁴

Isso aparece em *A Escrava Branca* na declaração do escravo Luiz que, ao receber sua carta de alforria, exclama: “Feliz, sim, meu senhor, muito feliz, muito contente! Meu senhor Gregório é nosso pai”. De maneira semelhante, no final de *A Filha da Escrava*, Ataíde pede desculpas após reconhecer que errou. Liberta Elvira, considerando-a como filha.

Ataíde: Elvira de hoje em diante não és minha escrava: és minha filha! Da vergonha do teu nascimento demasiado me compensa a grandeza da tua alma e a nobreza do teu coração. Mãe! Abraça tua filha!⁵⁶⁵

⁵⁶³ *Ibidem*, ato II, cena IV.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, ato III, cena XIV.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

Assim, os proprietários que eram vistos como vilões tornam-se bondosos e parte da família do escravo. Essa estratégia ratifica a construção de narrativas que indicam que a abolição no Brasil foi branda e não teve o protagonismo dos negros na luta, uma vez que a liberdade teria sido concedida pelos brancos em atitudes consideradas “atos de caridade”.

4.4.6. “O enfeite da moça é a instrução”

Os filhos das escravas, na dramaturgia de Arthur Rocha, conseguem ascender socialmente por meio da instrução. Sérvulo, com ajuda de um benfeitor, tornou-se bacharel em direito, José virou um jornalista influente, a pequena Ersília tem interesse pela leitura, porque deseja frequentar bons lugares na sociedade. A garota encontra em Carlos o apoio necessário para obter livros, visto que ele é um viajante com bagagem cultural.

Carlos: Ah! A menina já lê?...

Ersília: Pois então?... A vizinha sempre me diz que eu estou ficando uma moça e que preciso aprender para não me envergonhar depois, quando eu for grande e frequentar a sociedade...

Carlos: Faz bem, Ersília; o melhor enfeite de uma moça é a instrução.

Ersília: Olhe; o senhor sabe de uma coisa?... Eu já gostava do senhor... Mas agora ainda eu gosto mais.

Carlos: Sim?! E por quê?

Ersília: Porque o senhor há de ter muitos livros de histórias e há de me dar pra eu ler, não é?

Carlos: Decerto. Tudo que a menina quiser.⁵⁶⁶

A preferência de Ersília por histórias com final feliz reflete seu desejo de ter uma mãe. Em toda a ação, diz não se importar com o tipo de mãe, queria apenas ter uma. Poderia ser “boa ou má, feia ou bonita, moça ou velha, livre ou escrava”.⁵⁶⁷

Ersília: Eu gosto de histórias tristes, quando tem uma mãe que perde o seu filho... e sofre, sofre muito até que um dia encontra-o e fica outra vez contente. Eu choro também; mas depois sinto tanto prazer quando mãe e filho se abraçam que nem o senhor sabe!

Carlos (comovido): Sei, sim, meu anjo.

Ersília: É tão bom a gente ter uma mãe, não é?... Eu vejo sempre as outras meninas dizerem: mamãe está me chamando; mamãe me deu doces; mamãe foi passear, e mamãe pra aqui, mamãe pra ali, que até às vezes eu choro com inveja delas.⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ *Ibidem*, ato I, cena V.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, ato II, cena I.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, ato I, cena V.

Esse desejo é fruto da intuição, funciona a partir da “voz do sangue” que encontra em Elvira os afetos da maternidade, diferentemente do sentimento que sua avó Ana podia lhe ofertar. Intuitivamente a filha deseja chamar a escrava de mãe, para consolidar essa relação de afeto entre as duas.

Ersília: Disse, sim... O senhor está pensando que é mentira minha?... Pergunte a ela. E fui eu então perguntei por que era que não continuava a chamar-me – filha, e ela me respondeu que ela era mulata e que eu era branca, e que vovô e a *vozinha* não haviam de gostar disso; e que, além de tudo, era escrava e não podia chamar filha à sua *nhanhã*.

Carlos: Elvira disse isto?!

Ersília: Elvira! Então o senhor também a conhece?

Carlos: Não... Mas sei-lhe o nome.

Ersília: E então, como eu gosto muito dela, e ela gosta de mim, porque foi quem me criou, eu pedi-lhe que quando estivéssemos sós, ele me chamasse filha.⁵⁶⁹

A confirmação do que Ersília confessa a Carlos aparece algumas cenas depois. A garota diz à escrava que ia chamá-la de mãe. Espantada, Elvira pede para que a menina não faça mais isso, pois alguém poderia ouvi-la.

Ersília: Passo a chamar-te mamãe Elvira...

Elvira: Por Deus!... Sinhazinha, cale-se; podem ouvir...

Ersília: E isso que tem?

Elvira: Tem muito. Eu já lhe disse...

Ersília: Já me disse, sim... Mas eu que te estimo muito (abraça Elvira e sobe-lhe ao colo), não quero saber destas coisas de escrava e senhor... Para mim tu vales o mesmo que toda a gente, que é boa. O que eu quero de te são as carícias que me fazes como ninguém; os beijos que me dás como ninguém, os cuidados que me dispensas como ninguém. Eu quero é o teu coração, o teu amor, os teus sorrisos, os teus conselhos... Sabes? E não pergunto o que tu és nem indago o que eu sou. Sinto que te quero bem e sei que tu me adoras; é quanto me basta.⁵⁷⁰

O medo da mãe é de os patrões ouvirem a menina e mandarem-na embora, ficando impossibilitada de acompanhar o crescimento da filha. Mais do que isso, a confissão em voz alta, na cabeça da mãe, poderia arruinar a vida da filha que se envergonharia por ser filha da escrava. Ersília mostra-se próxima da escrava. Não manifesta nenhum preconceito. A cena final confirma essa atitude. Ersília tendo a mãe liberta, compromete-se a acabar com o sistema, exclamando “Abaixo a escravidão! Viva a liberdade!”.

Ersília (levantando-se): Então...não se extingue a escravidão, porque os homens que têm escravos...

⁵⁶⁹ *Ibidem*, ato I, cena V.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, ato II, cena III.

Carlos: Não querem perder o valor deles!

Ersília: Pois olhe: é porque eles nunca viram um livro, onde eu li estas palavras, que decorei: – “O interesse egoístico de um indivíduo não pode prevalecer sobre o interesse coletivo de uma nação. Se há homens que não sabem ter a grande virtude do patriotismo, a geração moderna que se levante e, vestindo a clâmide do Direito e empunhando a espada da Justiça, espedace os grilhões do cativo, deixando em toda a parte por onde passar os ecos deste brado de entusiasmo: – Abaixo a escravidão! Viva a liberdade!”.⁵⁷¹

A crítica teatral oitocentista apontou Ersília como a *raisonneur* do drama, devido ao seu compromisso com a abolição na última cena. Carlos, porém, assume a posição de Arthur Rocha durante toda a peça e não apenas no final, como a garota. Carlos defende a abolição imediata e cultiva o pensamento moderno, oriundo de suas viagens pela Europa. Ele desempenha o papel de *raisonneur* assim como Sérvulo e José, ao se colocar como observador das injustiças do mundo.

Portanto, a Ersília, protagonizada pela pequena Julieta, comoveu a partir do sentimentalismo, mas o debate racional sobre a abolição foi desempenhado por Moreira de Vasconcelos no papel de Carlos. Arthur Rocha neste drama propõe a discussão da Lei do Ventre Livre como ineficiente para o avanço abolicionista a partir de argumentos econômicos e sociais. Porém, o dramaturgo preferiu um desfecho emotivo, no qual a pequena abolicionista Ersília convocasse os espectadores para lutar pela abolição. Assim, o sentimentalismo filantrópico se sobrepôs à crítica mais incisiva sobre os grandes argentários.

4.5. A repercussão d' *A filha da escrava* pelas províncias brasileiras

A Filha da Escrava foi uma das principais encenações da companhia de Julieta dos Santos dirigida por Moreira de Vasconcelos. O repertório predominantemente cômico, passa a ter um comprometimento maior com a difusão das ideias abolicionistas. Além de recitar a poesia *A libertadora* (1874) de Pinheiro Chagas em diversos espetáculos, Julieta dos Santos foi protagonista de outro drama abolicionista, *Corja Opulenta* de Joaquim Nunes escrito para a garota em 1884, estreado na temporada em Pernambuco.

A primeira repercussão do engajamento efetivo da peça *A filha da escrava* com o a luta antiescravista deu-se com a fundação do Club Abolicionista em São Fidélis, na província do Rio de Janeiro, em 1883. O periódico do órgão liberal *A sentinela* indicou

⁵⁷¹ *Ibidem*, ato III, cena XIV.

como o drama de Arthur Rocha servia de “termômetro” para medir o comprometimento do público com os ideais abolicionistas.

Consta-nos que em virtude do aplausos que mereceu nesta cidade e em nosso teatro o drama *A filha da escrava* – do Sr. Arthur Rocha, vai se fundar um Club Abolicionista, pelos mesmos estatutos porque se regem os da corte. A ideia é excelente, mas os fundadores terão de lutar com a guerra dos escravocratas, que passaram a fundação do Club nesta cidade será um grito de revolta entre nós, quando seus fins não serão senão a emancipação por meios justos e honestos.⁵⁷²

Julieta dos Santos, então, tornou-se uma líder do movimento abolicionista mesmo sem participar das discussões políticas por ser mulher⁵⁷³ e por ser menor de idade.

4.5.1. Julieta: a embaixadora da abolição

As províncias do Norte do Império viram em Julieta dos Santos uma atriz brasileira empenhada em difundir nos palcos as ideias antiescravistas, em um período decisivo para o movimento, já que o Ceará e o Amazonas conseguiram a completa extinção do trabalho escravo em 1884, ano da turnê da companhia pelas províncias do Norte. Os poemas ressaltam a importância de Julieta como “pequenino cérebro e já procura cogitar na degradante instituição que o pensamento moderno principia energicamente aluir”, como demonstra o estudante de direito Alfredo Pinto⁵⁷⁴, natural de Pernambuco.

Na frente da criança, eu vejo o fulgurar de um talento enorme.
Quando balbucia uma frase inspirada, caem a seus pés as flores de um entusiasmo delirante; porque ela, a borboleta iriada, tem a força indizível de fazer vibrar em todos os corações, o riso e dor, a alegria e o sentimento.
Ainda mais: Julieta já compreende em seu pequenino cérebro e já procura cogitar na degradante instituição que o pensamento moderno principia energicamente aluir.
Cumpro portanto o meu dever juntando estas frases perdidas à voz reconhecida do ente escravizado, e atirando sobre o Gênio um punhado de pétalas odorantes que também traduzem o entusiasmo justo do abolicionismo convicto.

Outra produção que aborda a mesma temática é o poema *Ebulições* de autoria desconhecida. O poeta afirmou que Julieta lutava com o estandarte da abolição, levando a mensagem por liberdade e igualdade aos teatros.

Ebulições – autor desconhecido

(Julieta dos Santos)
Menina genial! Nesse mar de negrura
Que arrebatava no dorso a pátria brasileira
Tu conservas no peito ainda uma alma inteira

⁵⁷² *A Sentinela*. S. Fidelis, 29 de novembro de 1883.

⁵⁷³ O voto feminino no Brasil só foi permitido em 1932. Neste ano só mulheres casadas (com autorização do marido), viúvas e solteiras com renda própria poderiam votar.

⁵⁷⁴ *O Ceará Livre*. Pernambuco, 25 de maio de 1884.

Uma alma de criança; és nobre, és grande, és pura.

Segue, vai mar a fora e sê o voraz tufão
 Vier depois rojar-te ao céu de longe praia,
 Que te vejam de terra em pé sobre a catraia
 Levantando o estandarte em prol da Abolição.

Vai trabalhando assim em bem da liberdade,
 Vai quebrando aos teus pés, cadeia por cadeia,
 Vai pregando no palco em nome da igualdade.

Artista! Não se morre ao lado de uma ideia,
 E aquele que trabalha a bem da Humanidade
 Talha-se em cada sol de bronze uma epopeia.⁵⁷⁵

As poesias escritas para Julieta dos Santos foram reunidas no perfil biográfico que Moreira de Vasconcelos redigiu e em publicações especiais dedicadas à garota em suas turnês. Um exemplo encontra-se em sua passagem pela província de Pernambuco, em maio de 1884. Julieta recebeu um número do panfleto *Ceará Livre* publicado pelo Club Ceará Livre, em homenagem à festa artística da atriz. O livreto “em favor dos escravos” foi composto por quatro páginas com muitos textos dedicados à garota.

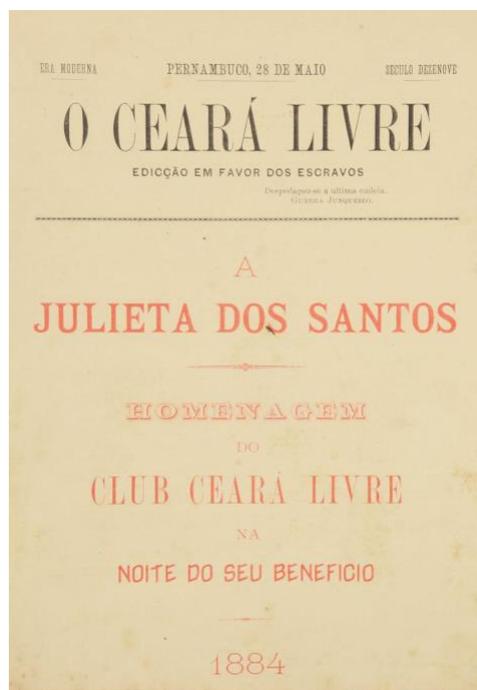


Imagem VIII: Edição em homenagem a Julieta dos Santos publicada pelo Club Ceará Livre⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ *O Libertador*. Ceará, 26 de setembro de 1884.

⁵⁷⁶ *O Ceará livre*. Pernambuco, 28 de maio de 1884.

No Norte do império, Julieta foi símbolo da luta pela abolição. Em 25 de março de 1884, na Bahia, um espetáculo teatral fez parte das comemorações promovidas pela *Libertadora Baiana* em homenagem à libertação do Ceará.

Às 9 horas subiu o pano.

Uma apoteose, em plena cena, a despejar ondas de luz. Sobre um pedestal o busto do *poeta dos escravos*, Castro Alves, cercado das figuras da História e da Poesia tendo, tendo sobre alto, no último plano, a figura grandiosa da Fama. Aos pés da coluna central estavam sentados os 8 escravos libertados pela *Libertadora Baiana*, e a direita e esquerda os membros da associação e a redação da *Gazeta da Tarde*.⁵⁷⁷

Após a orquestra executar o hino da *Libertadora*, o orador da instituição, Aristides Spinola, discursou sobre a importância da extinção do trabalho escravo. Julieta foi a escolhida para entregar cinco cartas de liberdade.

Findo este discurso, bastante aplaudido, a inteligente e simpática atriz Adelina Castro recitou entre bravos a formosa poesia Liberdade, de Pinheiros Chagas. Em seguida em uma nuvem alvinitente, iluminada a lindos fogos de bengala, desceu a talentosa atrizinha Julieta dos Santos, entregando as cartas de liberdade.

Representou em seguida o drama de propaganda *A filha da escrava*, cheia de grandes comoções e bem escrito.⁵⁷⁸

A estreia do drama *A filha da escrava* na província do Maranhão ocorreu no Teatro São Luiz no sábado, dia 26 de maio de 1884. O elenco era composto por Julieta do Santos no papel de Ersília; pelo seu pai, Irineu dos Santos, como Lourenço; sua avó Francisca Leal como Ana. Ataíde como Sr. Leal Ferreira; Carlos pelo diretor Moreira de Vasconcelos; Elvira por Jesuína Leal; o agiota Bernardo por João Rocha e o policial pelo sr. Barros. Após a encenação do drama, o grupo apresentou a comédia em um ato do espanhol Castro Soromenho *A ordem é rressonar*. Nesta peça, Julieta não desempenhou nenhum papel e provavelmente foi substituída por Adelina Castro, que aparece no anúncio da comédia.

No começo do ano de 1885, o pai de Julieta assumiu a direção da companhia. Moreira de Vasconcelos continuou no Norte do país com um novo grupo. Outra mudança importante foi a substituição do ponto da companhia: Cruz e Souza é substituído por Santos Maia.⁵⁷⁹ Julieta já possuía um patrimônio de mais de 15 contos depositado no banco, além de diversas joias que acumulou em presentes recebidos nas apresentações.⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ *Jornal do Recife*. Recife, 01 de abril de 1884.

⁵⁷⁸ *Jornal do Recife*. Recife, 01 de abril de 1884.

⁵⁷⁹ *O Espectador*. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1885.

⁵⁸⁰ *O Espectador*. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1885.

O elenco era composto por Augusto Maia, Mario, Rocha, Irineu dos Santos, Castro, Viana, Clementina dos Santos, Francisca Leal, Lina Castro e Felismina.⁵⁸¹

4.5.2. Adelina Castro: a sucessora de Julieta

Adelina Castro da companhia dramática portuguesa foi dirigida por Emília Adelaide, em 1884, e participou da companhia dramática Julieta dos Santos, dirigida por Moreira de Vasconcelos. O diretor, deixou a companhia da garota, que seguiu para o Grão-Pará, enquanto Adelina de Castro e Moreira de Vasconcelos permaneceram no Maranhão. Neste momento, ambos juntam-se ao diretor Carvalho Lisboa e permanecem com algumas peças do repertório da garota. Com o novo grupo, os artistas também visitaram a província de Pernambuco e Bahia.

A filha da escrava fez parte do repertório da nova empresa dramática. Porém, foi censurada e passou a se chamar *A filha da Mártir*. O drama abolicionista subiu aos palcos do teatro São Luiz, em 29 de janeiro de 1885 em benefício da atriz Adelina Castro. Ela desempenhava o papel da protagonista Ersília, dessa vez alterada para quinze anos. Moreira de Vasconcelos permanecia encenando o papel do abolicionista Carlos. Esse espetáculo contou com um personagem que não estava na versão inicial do drama, Joaquim, tio de Ersília, encenado pelo ator Portugal.⁵⁸²

THEATRO S. LUIZ
COMPANHIA DRAMÁTICA
DIRIGIDA PELO ACTOR

CARVALHO LISBOA

HOJE

BENEFÍCIO DA ACTRIZ BRASILEIRA
ADELINA CASTRO.
GRANDE FESTIVAL ARTÍSTICO.

Subirá á scena pela primeira vez nesta capital, o extraordinário drama em 3 actos, representado em todo o Brasil com os mais delirantes applausos e original do notavel dramaturgo—Arthur Rocha—autor do maior successo desta temporada—**Os Filhos da Viuva.**

A Filha da Mártir.

— PERSONAGENS —

Ersília, menina de 15 annos.....	D. Adelina Castro.
Elvira.....	D. Edelvira Lima.
Carlos.....	M. de Vasconcellos.
Albysia.....	Francisco Mesquita.
Lourenço.....	Fernando Lima.
Bernardo, agitado.....	Carvalho Lisboa.
Joaquim, tio de Ersília.....	Portugal.
Um policial.....	Cavalcante.
Rio-Grande—Actualidade.	

DENOMINAÇÃO DOS ACTOS:

- 1.º—Revelações de paz.
- 2.º—O ultimo vulto!
- 3.º—O triumpho da Natureza !!

A' pedido geral, a escriptura comedia em 1 acto, do artista—**Carvalho Lisboa:**

—Dois cães a um osso—
desempenhadas por Carvalho Lisboa e Portugal.

Programma musical:

- 1.—Overture da opera Otello.
- 2.—Adelina Castro, polka, composição de um virtuozoi dedicada á beneficiada.
- 3.—Moreira de Vasconcellos, valsa do maestro R. de Barros.
- 4.—C. P. no Carnaval, polka de Joaquim Zefirino.

O pequeno resto de cadeiras e camarotes de 3.º ordem e platéas, achá-se a disposição do respeitavel publico na **Casa do Diabo.**

Imagem IX: anúncio da Companhia Dramática dirigida pelo Carvalho Lisboa⁵⁸³

⁵⁸¹ *O Espectador*. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1885.

⁵⁸² *Pacotilha*. Maranhão, 29 de janeiro de 1885.

⁵⁸³ *Pacotilha*. Maranhão, 29 de janeiro de 1885.

O periódico *Pacotilha* exibiu uma crítica elogiosa ao drama abolicionista em janeiro de 1885 Crítica (ANEXO XII). O colunista afirmou que *A Filha da escrava* era uma “produção de um valor literário incontestável, por isso que as cenas sucedem-se com uma extrema facilidade, e o seu estilo é primorosamente cuidado”. Ademais, considerou-o um “drama de combate”, na luta pela abolição. Essa obra serviria como “um auxílio inestimável aos que trabalham pela verdade e pelo direito, pela felicidade e prosperidade da pátria, contra os interesses egoísticos de alguns”.⁵⁸⁴

No Maranhão, a companhia teve que mudar de nome do drama para *A filha da mártir*. Pouco se sabe sobre os motivos da censura na província. Entretanto, parece que as apresentações causaram polêmicas por motivarem a discussão na plateia no momento do espetáculo. O *Diário de Notícias* do Pará reproduziu uma crítica assinada por Brutos (ANEXO XIII) sobre as duas apresentações no Maranhão: a festa artística de Adelina Castro e a exibição em prol da alforria de uma escrava.

A magnífica composição de A. Rocha causou um delírio extraordinário. Os aplausos multiplicavam-se. Os bravos saíam rápidos e espontâneos. Cruzavam-se ditos. Os escravocratas levantam-se da plateia. Houve um barulho nunca visto no teatro do Maranhão.

Os escravocratas mais perros fizeram pressão sobre os jornalistas.

A Pacotilha foi o único jornal da imparcialidade.

Um dos redatores do *Pais* chegou a levantar-se da plateia na soberba discussão da lei do Rio Branco, no 2º ato.

O entusiasmo foi tanto, que a peça repetiu-se para a libertação de uma infeliz escrava, cuja carta lhe foi entregue.

A passeata do Club Francisquina foi toda abolicionista.

Os burgueses, alulam, fremem, e torcegam... mas a ideia há de conseguir independência social como conseguiu a independência política.

Essa segunda representação deu-se em 5 de fevereiro. A récita foi revertida em benefício da liberdade, a pedido do Club carnavalesco Francisquina. Assim como em outros espetáculos abolicionistas, a poesia *A Liberdade* de Pinheiro Chagas fez parte do programa, dessa vez, recitada por Adelina Castro.

Não foi em vão que o clube Francisquina apelou para os sentimentos filantrópicos e humanitários que caracterizam o público maranhense. O teatro encheu-se de espectadores, para assistirem a representação do primoroso drama de Arthur Rocha – *A filha da escrava*, que foi levado em benefício da libertação de uma infeliz escravizada.

Esteve imponente o espetáculo ontem. Representou-se uma peça extraordinário valor artístico, e que tem, sobretudo, o mérito de ser um poderoso meio de propaganda abolicionista.

⁵⁸⁴ *Pacotilha*. Maranhão, 29 de janeiro de 1885.

Os artistas, que carregaram-se de sua interpretação pareciam porfiar por dar-lhe o mais correto desempenho. Foram inúmeras vezes chamados à cena e aplaudidos no meio de um dilúvio de palmas, de flores, de aclamações. Reinou durante todo o espetáculo um entusiasmo indescritível.⁵⁸⁵

Além do título *A filha da mártir*, o drama abolicionista recebeu o título de *A filha bastarda* pela companhia de Julieta dos Santos dirigida por Irineu dos Santos. O espetáculo ocorreu no Teatro Perseverança, em Juiz de Fora (RJ), no dia 03 de maio de 1885, em benefício da atriz Jesuína de Castro.⁵⁸⁶

A análise do drama abolicionista em três atos *A filha da escrava* permite compreender o contexto de produção. Arthur Rocha viu na pequena Julieta dos Santos e nos amigos Moreira de Vasconcelos e Cruz e Souza a oportunidade de ter sua produção reconhecida nacionalmente. O teatro estaria em convergência com os ideais de abolicionismo que encontraria nos espectadores a comoção necessária para engajá-los na luta. Arthur Rocha, assim como o personagem Carlos, defendia uma abolição imediata em 1883. Porém, o Rio Grande, mesmo não dependendo dos escravos de lavoura e da indústria, não avançava nas conquistas a favor da emancipação até o ano de 1888. O último recurso de Arthur Rocha, no fim de sua vida, foi escrever folhetins aos sábados no jornal *Artista*. Talvez esse drama não tivesse sido efetivo para a cidade do Rio Grande, mas esteve em cartaz em quase todas as províncias brasileiras e mobilizou a discussão pública entorno dos direitos dos escravos.

Após a saída de Moreira de Vasconcelos da direção do grupo, os papéis desempenhados pela criança foram considerados imorais pela crítica ou pelo público. As críticas apontavam que o repertório de *vaudevilles* eram inapropriados para sua idade.⁵⁸⁷ O desaparecimento de Julieta dos Santos dos palcos, provavelmente, deu-se devido ao repertório de entretenimento que desempenhou a partir de 1885. Por mais que o público parecesse gostar, a garota não conseguiu se manter em cena por muitos meses.

⁵⁸⁵ *Pacotilha*. Maranhão, 06 de fevereiro de 1885.

⁵⁸⁶ *Farol*. Juiz de Fora, 30 de abril de 1885.

⁵⁸⁷ *Jornal do Recife*. Pernambuco, 20 de fevereiro de 1885.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da produção literária de Arthur Rocha, sobretudo da dramaturgia, suscita reflexões raciais, religiosas, políticas e econômicas em um importante período para a história brasileira, a década de 1870 e 1880. Essas reflexões se mantêm, de certo modo, atuais. O país ainda sofre as consequências de uma abolição motivada por interesses financeiros e efetivada por meio de decisões “outorgadas” de “cima para baixo”, uma abolição decidida pela elite branca que calou os negros e os manteve excluídos da dinâmica econômica e social. Os recentes estudos sobre a escravidão destacam o caráter impositivo no ato da Lei Áurea, assinada pela princesa Isabel em 13 de maio de 1888, e destacam o protagonismo das províncias no movimento. Em regiões distantes da Corte, as pesquisas têm mostrado que o teatro foi fundamental para dar publicidade aos ideais antiescravistas. Os dramas de Arthur Rocha, como se viu, produzidos no Rio Grande do Sul, ocuparam progressivamente os palcos de outras localidades, de Sul a Norte do país, acompanhando o crescimento do movimento que declarou a abolição primeiro nas províncias, já que a decisão vinda da corte tardava a acontecer.

Tendo em vista esse contexto de ativismo político, tentamos aqui recuperar os múltiplos discursos enunciados na campanha em defesa da libertação dos escravos tomando-os a partir de uma poética construída na dramaturgia de Arthur Rocha. Assinalamos de que maneira o escritor transitou por diferentes espaços, pontos de encontro, de circulação dos intelectuais gaúchos: a tribuna, as sociedades dramáticas e literárias, a imprensa, os espaços religiosos e a arena política. Os subtítulos dados aos capítulos foram retirados de riffs ou de imagens cunhadas nas suas produções literárias, de modo a iluminar a relação desses espaços de circulação com a dramaturgia.

O primeiro capítulo “Teatro, tribunas e Sociedades: a aurora abolicionista no Sul” permitiu compreender que a província do Rio Grande do Sul estava inserida no trajeto de companhias itinerantes que divulgavam títulos teatrais, com ênfase maior ou menor, voltados aos assuntos abolicionistas durante a década de 1870. A “nova geração de autores gaúchos” afirmava que se fazia necessária uma literatura autêntica, isenta de influências europeias. Porém, ao tratar da escravidão, vemos ecos da dramaturgia estrangeira no modo de se representar o negro nos palcos. O protagonismo e a

benevolência da personagem negra, presente nos dramas franceses, circularam pelo Brasil antes de a temática antiescravista ser um assunto de relevo na dramaturgia nacional. As obras *A Cabana do Pai Tomás*, *O doutor negro* e *Cora ou a escravatura* circularam no mesmo período em que as obras de Arthur Rocha foram difundidas no país, a saber, a década de 1880. A breve análise desses títulos permitiu notar igualmente uma “rede de artistas” que, envolvida com o movimento abolicionista, apresentava o repertório considerado, à época, como sendo de engajamento com a causa. Destacam-se o diretor e ator Guilherme da Silveira, Ismênia dos Santos e Emília Adelaide.

Após inserir Arthur Rocha neste contexto de produção, verificamos a relação do autor com movimentos literários e políticos. Arthur Rocha foi o primeiro orador da sociedade literária *Amor a Literatura* em 1874, e o segundo da Sociedade Ensaio Literários. Participou de reuniões do grupo *Partenon Literário*, notabilizando-se pelas falas públicas em defesa de “teses” relativas ao preconceito racial e à necessidade da abolição. Filiou-se às Sociedades Dramáticas Particulares de Porto Alegre, *Luso Brasileira* e *Ginásio Dramático* e, posteriormente, a *Filhos de Talia*, essa última na cidade do Rio Grande. A participação de Arthur Rocha na vida cultural de Porto Alegre e Rio Grande nos chamou atenção para importância dos grupos amadores na cena teatral brasileira, cuja atuação foi constante ao longo do século XIX. Rocha, apesar de não escrever para todas as sociedades dramáticas, acompanhava o trabalho dos grupos amadores em Porto Alegre (*União Militar*, União Escolar, Ensaio Dramáticos e Progresso Rio-Grandense) e do Rio Grande, após 1881, (*S.P.D. Castro Alves*, *S.P.D. Culto ao Progresso*, *S.P.D. Culto a arte*, *S.P. D União Operária*), seja como crítico, seja como simples amante das artes dramáticas. No Rio Grande, notamos ainda a presença de clubes carnavalescos (Congo, Diógenes, Máscara Preta/ Negra e Saca Rolhas), que supriam a ausência de grupos profissionais montando esquetes e cenas cômicas. Ainda está para ser melhor acompanhada a atividade desses grupos amadores, pois eles foram importantes para a manutenção das atividades teatrais nas províncias brasileiras, como foi o caso do Rio Grande do Sul, onde os amadores supriram a lacuna deixada pela inconstância do teatro profissional. Os espetáculos profissionais só ocorriam quando grandes companhias, de passagem pela província, realizavam temporadas artísticas nas cidades.

Outro aspecto importante para a circulação de Arthur Rocha foi a imprensa. Por isso, o segundo capítulo investigou “Os espetáculos na imprensa gaúcha: o publicismo diário”. Rocha esteve em contato com as ideias antiescravistas “importadas” nos periódicos que seguiam o lema “Igualdade, Liberdade e Fraternidade” propagados pela Revolução Francesa. Os jornais gaúchos oitocentistas não destacam a resistência ou a participação dos negros na conquista da abolição. Ressaltam a organização do movimento liderado por nomes da sociedade rio-grandense, tais como os membros do partido republicano, integrantes dos centros abolicionistas, maçons, literatos e artistas. A imprensa gaúcha possibilitou a circulação impressa das peças de Arthur Rocha, o que ampliou a difusão e publicidade dos seus dramas, a partir das críticas positivas estampadas nos jornais liberais. Arthur Rocha foi colaborador de periódicos literários e noticiosos. Ele encontrou nos jornais espaço para testar suas primeiras criações. Não foi possível encontrar os textos integrais dos contos “Raimundo” e “Uma história realista”, publicados sob o pseudônimo de E. de Mendonça. Todavia, esses trechos inéditos anunciam o que viria a ser a principal temática das suas peças de teatro: o imperativo da moralidade. Nesses textos, a ausência moral destrói a família e os órfãos se revelam os mais suscetíveis aos vícios, pois não conseguem se refugiar em um ambiente honesto.

Como cronista, Arthur Rocha escreveu sobre a vida cultural de Porto Alegre, onde usou o pseudônimo de K.Zeca, e do Rio Grande, onde assinou E. de Mendonça. A análise desses textos permitiu entender as predileções estéticas do dramaturgo, que se considerava filiado à escola realista. Ele preferia encenações que soassem mais espontâneas, caracterizadas pelo estudo do papel, o que tornava a representação natural. Esses ideais de naturalidade da interpretação o levaram a se encantar com a pequena Julieta dos Santos, a quem não se cansou de exaltar como símbolo da consolidação de uma atriz nacional. Como cronista teatral, Arthur Rocha reclamava da negligência dos governantes quanto ao assunto teatral: não havia incentivo para os escritores, tampouco uma escola de formação para os artistas. Já como redator político das “notas editoriais” do periódico rio-grandino *Artista*, Arthur Rocha filiava-se às ideias abolicionistas, liberais, e mostrava inclinado ao pensamento republicano, ainda que nenhum vínculo explícito com o partido tenha sido encontrado durante a pesquisa. A leitura das matérias políticas auxiliou na compreensão dos discursos liberais enunciados pelos *raisonneurs*,

Sérvulo, José, Padre Oscar e Carlos, porta-vozes da defesa de uma reforma política no Brasil.

A ineficácia do sistema político brasileiro se refletia no âmbito religioso. Os liberais no Rio Grande do Sul defendiam um Estado Laico; entretanto, não dispensavam as iniciativas assistencialistas da Igreja Católica e da Maçonaria. Essas aparentes contradições estão no terceiro capítulo, “A Maçonaria nos palcos: cientificismo e antirracismo”. As instituições religiosas propagavam a moralidade e a caridade, em favor, principalmente, de viúvas, órfãos e pobres que poderiam facilmente “cair na desonra”. Nesta mesma perspectiva, o escravo apareceu como um interesse da maçonaria. Ela apresentava-se contra a escravidão, pois acreditava que a instituição só existia devido à ganância dos homens, que não seguiam o mandamento religioso de “amar o próximo”. Devido à letargia das leis brasileiras, o assistencialismo tornou-se uma medida mais imediata para a alforria individual. Para angariar fundos, os maçons promoviam bailes, saraus, jantares beneficentes em prol da liberdade de cativos. As cerimônias maçônicas assemelhavam-se à estrutura dos dramas abolicionistas da década de 1880: se iniciavam com o culto à figura do Visconde do Rio Branco e eram finalizadas com uma grande festa em prol da abolição, uma apoteose com entoação de hinos. Muitos dramaturgos que produziram obras abolicionistas estavam envolvidos com a maçonaria, como Júlio Mendes Leal, Aparício Mariense e José Cavalcanti Ribeiro da Silva. Arthur Rocha foi identificado como integrante da loja maçônica Acácia Rio-Grandense pela pesquisa Carmen Gessilda Gurgel Schiavon. Contudo, não conseguimos confirmar essa informação. A peça *Deus e Natureza* apresenta elementos que aproximam Rocha da maçonaria. As similaridades foram observadas na crítica incisiva à incoerência de católicos escravocratas que se mostravam cruéis com órfãos e nos elementos que caracterizam o Padre Oscar como um possível Iniciado. Para além do drama, Arthur Rocha convivia com amigos maçons que exerciam a função de editores, dramaturgos e membros do *Partenon Literário*. Ele frequentou cerimônias, saraus e banquetes, conforme deixam ver os relatos de K.Zeca. É importante destacar ainda que a Ordem maçônica foi um importante meio de ascensão social para negros, a exemplo do editor Francisco de Paula Brito e do político Francisco Ge Acaiaba Montezuma. Assim, podemos inferir que o envolvimento de Arthur Rocha com a maçonaria talvez tenha sido fator de influência na recepção positiva dele, um autor negro, no seio da sociedade

gaúcha, que como outras, era permeada de preconceitos raciais. Neste caso, a Ordem teria aberto portas para Rocha e possibilitado sua circulação em ambientes intelectuais frequentados por brancos.

No quarto capítulo “A arena política pelos tablados: Família, Instrução e Liberdade” compreendemos o desmonte do sistema escravocrata a partir da crise econômica dos senhores, crise social e, sobretudo, moral. Em 1883, a abolição em Porto Alegre estava por um fio e o movimento abolicionista no Rio Grande do Sul se intensificava. Naquele momento, Arthur Rocha morava no Rio Grande. Depois de assistir a um espetáculo da pequena atriz gaúcha Julieta dos Santos, resolveu fazê-la protagonista do drama abolicionista *A filha da escrava*. A garota seguiu turnê para o Norte do país com a companhia de Moreira Vasconcelos, o que tornou a obra de Arthur Rocha ainda mais conhecida. A companhia apresentou *A filha da escrava* nas províncias do Sul e do Norte do país. O processo de libertação dos escravos nas províncias fez com que o movimento abolicionista divulgasse a obra com entusiasmo. Julieta dos Santos e Moreira Vasconcelos completam a “rede de artistas” brasileiros comprometidos com abolição e com a difusão de um repertório nacional. A companhia de Julieta dos Santos é fundamental para se pensar o teatro brasileiro na década de 1880, pois seu repertório mesclava gêneros sérios, que defendiam a abolição, e gêneros cômicos. Talvez essa estratégia tenha sido essencial para sobreviver a um “mercado da cena” dominado pelas comédias e operetas que agradavam o público. A temática nos palcos parece ter repercutido nas decisões políticas, uma vez que o ano de 1884 foi marcado por declarações de abolição do trabalho escravo em algumas cidades das províncias, como Ceará, Amazonas e Porto Alegre, nas festas em comemoração à Independência do Brasil, em 07 de setembro. Portanto, a dramaturgia de Arthur Rocha permite entender as discussões presentes na sociedade brasileira durante um período de transição que começa a se delinear na década de 1870 e culmina no final da década de 1880. As peças constituem um rico material para se compreender de que maneira o discurso abolicionista se organizou esteticamente, segundo as convenções teatrais do século XIX.

Aspectos da poética de Arthur Rocha

O teatro sempre foi o ponto de encontro da sociedade oitocentista. A partir de 1870, esse espaço se transformou em arena política para o debate das “ideias modernas” vindas da Europa, como as teorias de evolucionismo social, positivismo, naturalismo e o retrocesso da escravidão. Arthur Rocha está em consonância com esses ideais. Seus dramas defendem a necessidade da extinção imediata do trabalho escravo para que os arranjos familiares, aliados ao comportamento moral, permitissem a sociedade superar o momento de transição, saindo da dependência do cativo para o contrato do trabalho livre.

As primeiras produções dramáticas de Arthur Rocha, *O filho bastardo* e *José*, não apresentam o trabalho escravo de modo direto, mas a consequência desse na vida dos trabalhadores livres. O advogado Sérvulo e o jornalista José são filhos órfãos de escravas. Eles só conseguem estudar graças à caridade de senhores e passam todo o enredo provando sua inteligência e consciência sobre a desigualdade racial no Brasil. Os negros filiam-se à luta contra a escravidão, de forma individual, para honrar a memória de suas mães que sofreram nas mãos dos escravos. No final de *O filho bastardo*, Sérvulo é acolhido com afeto por seu pai, antigo senhor de sua mãe, e por sua irmã. O carinho da família protege o negro dos preconceitos vividos fora do seio doméstico. O final do drama *José* também defende a família, marcando, principalmente, a defesa do casamento. A instituição familiar e o fim do regime escravocrata são entendidos como um meio de manter a moral na sociedade. Subjacente a esse assunto, Arthur Rocha toca na questão do *tabu* sexual. Os proprietários traíam as esposas e abusavam de suas escravas. Essas atitudes eram legitimadas pelo regime e deveriam ser abolidas instantaneamente, pois quem sofreria seriam os filhos espúrios, nascidos em uma condição considerada inferior pela sociedade. Além disso, as relações sexuais gerariam filhos mulatos. Para a maioria da sociedade oitocentista permeada pelos ideais cientificistas, seria a degradação dos brasileiros, que deveriam “embranquecer” para superar a “mestiçagem”.

A mesma discussão se insinua no único drama abolicionista de Arthur Rocha *A filha da escrava*, protagonizado pela filha de uma escrava branca. Arthur Rocha, mais uma vez, mostra-se em diálogo com outros autores da época, que apresentaram escravas brancas como protagonistas, como no romance *Escrava Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães. As filhas ilegítimas brancas aparecem em outros dramas denominados

abolicionistas, como *Corja opulenta* (1884) de Joaquim Nunes, *Cora ou A filha de Agar* (1884) de Ribeiro da Silva.

Além das questões raciais e hereditárias, a peça apresenta as ideias liberais. Carlos é caracterizado como um positivista e abolicionista, sustentando ideias “civilizadas” oriundas da Europa. Ele é o responsável por apontar as incoerências do velho escravocrata Ataíde que escondeu a maternidade de sua neta Ersília, por ser filha da escrava Elvira. A garota, assim como os outros filhos das escravas na produção de Arthur Rocha, questiona a escravidão apresentando, novamente, o cativo como a impossibilidade de a família permanecer junta. O desfecho do drama é a celebração da alforria de Elvira como desculpa da injustiça de Ataíde que a acusa de roubo. Livre, a mãe poderá ficar ao lado da filha sem lhe ser submissa. O dramaturgo concede o protagonismo ao negro, porém coloca a escravidão superada mais no âmbito doméstico do que nas outras esferas sociais.

Esse recurso poderia ser uma forma de sensibilizar o público rio-grandense para a causa. Assim como a imprensa elogiava a bondade dos senhores gaúchos que concederiam liberdades individuais, o teatro de Arthur Rocha apresenta o discurso que os senhores são ingênuos e precisam conhecer as “novas ideias”. A dramaturgia de Rocha está, portanto, em consonância com o discurso disseminado nos jornais gaúchos, como, a *Federação*, que no momento da abolição de Porto Alegre em 1884, aclamava a caridade do “povo gaúcho” que salvou os escravos.

Arthur Rocha não se restringe a colocar como espaço das suas produções a província do Rio Grande do Sul. Assim como se observa em outros dramaturgos gaúchos contemporâneos, a preocupação não era retratar o regional, mas apresentar uma dramaturgia situada em um espaço diversificado. Conforme visto, *O filho bastardo* (1876) se desenrola nos arredores do Rio de Janeiro, *José* (1878) inicia-se na Bahia e sua ação principal ocorre no Rio de Janeiro, *Deus e a Natureza* (1882) é apresentado em uma fazenda no interior do Rio Grande do Sul e *A filha da escrava* (1883) também se passa na província. Independente do local da ação, o dramaturgo segue os modelos da Antiguidade Clássica retomada no Romantismo: a oposição entre campo e cidade. Ele associa o campo com as marcas virtuosas de inocência e com a perspectiva de mudanças positivas. Em contrapartida, a cidade, representada pela Corte, é o lugar dos vícios, da mundanidade, da ambição que corrompe a moralidade do homem.

O tempo na dramaturgia de Arthur Rocha é marcado pela memória da ausência. Mesmo quando a ação principal transcorre durante um período curto, o tempo da memória revela o passado dos protagonistas, desde a infância ou a juventude. É assim com os filhos das escravas Sérvulo e José, assombrados pela figura da mãe negra já falecida. Sabemos do passado de Ersília desde o princípio, quando a origem da garota é revelada: o pai Lourenço abusou de sua mãe escrava. O mesmo não acontece com o Oscar, caracterizado no momento presente como filho de pais brancos, católicos e escravocratas. Neste drama, a escravidão aparece como um elemento para justificar a incoerência dos ricos e contextualizar o tempo que se passa a ação, a década de 1880.

O uso da linguagem poética é fundamental para compreender os discursos presentes na dramaturgia de Arthur Rocha. As metáforas e comparações são, sobretudo, clichês românticos que o autor utiliza em dramas que ele e a crítica consideram modernos, ou seja, filiado à escola realista. Conforme vimos, não se trata de uma inovação de Rocha, pois essa linguagem figurada estava nos dramas franceses sobre a temática da escravidão, como visto nos três dramas analisados. De modo semelhante, Arthur Rocha utiliza metáforas para abordar o sistema político, castigos físicos sofridos por escravos e o preconceito racial vivido por negros. Utiliza-se de um clichê romântico: a natureza acompanha a vida – emoções e característica física - das personagens. Para caracterizar os negros, especificamente, recorre à metáfora da tempestade e à noite, tormenta comum a outros gêneros, como se lê na poesia de Castro Alves e Cruz e Souza, apenas para citar dois nomes. Portanto, a análise do uso da linguagem figurada nos dramas possibilita a reflexão sobre aproximações estéticas - nesse caso romântica e realista – coexistindo.

A análise do *corpus* permitiu iluminar a visão de Arthur Rocha sobre o preconceito racial ao qual o negro estava exposto na sociedade brasileira. Na década de 1870, com o movimento abolicionista ainda em articulação, o dramaturgo rio-grandense utiliza recursos cênicos para tratar a escravidão nos palcos de modo a evitar críticas mais incisivas. Embora *O filho bastardo* e *José* não se caracterize como drama abolicionista, porque não retrata o regime de trabalho forçado, traz um alerta sobre os preconceitos sociais que poderiam ser vividos pelos negros após a abolição, caso os brasileiros não se sensibilizassem. Ambos são negros libertos que sofrem preconceitos raciais, mas sobrevivem para honrar a figura materna. O mesmo acontece com a pequena Ersília, que se compromete com a luta abolicionista após saber que é filha de uma escrava. Assim, os

filhos das escravas tornam-se abolicionistas convictos, porque viveram na pele o sofrimento que dilacera a família nuclear. Rocha utiliza as personagens órfãs para mostrar a crueldade da segregação física dos escravos, capturados e enviados para regiões distantes de seus familiares, ou vendidos para trabalhar em lugares diferentes de sua família.

A leitura dos dramas abolicionistas, e aqui incluo todos os dramas de Arthur Rocha, sugerem que a emancipação dos cativos era vista como um imperativo para o progresso do país. Porém, nessas obras, a abolição deveria ser gradual, afetiva e doméstica. Os escravos ou ex-escravos eram fiéis e pacíficos e estavam sempre esperando a bondade do senhor branco para conseguir a alforria, ou para serem acolhido por uma família tradicional. Esse paradigma de comportamento passivo foi reproduzido por muitos historiadores como verdade irrefutável sobre a abolição: os negros não participaram ativamente na conquista da sua liberdade e a alforria foi concedida pela “benevolente princesa Isabel”. Percebemos, por meio da poética de Arthur Rocha, que tanto a arte teatral quanto a narrativa da História são construídas por intermédio de discursos socialmente enunciados, por isso, é essencial que eles sejam revisitados e questionados. Nesse sentido, a análise da produção dramática de Arthur Rocha nos ajuda a entender a formulação de uma ação política engajada, que contou com recursos estéticos disponíveis na época para compor um discurso antiescravista com objetivos libertários.

5. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

5.1. Acervos consultados

Biblioteca Rio Grandense (Rio Grande)

Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho (Porto Alegre)

Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul (Porto Alegre)

Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul (Porto Alegre)

Biblioteca do Instituto de artes UFGRS (Porto Alegre)

Biblioteca Central PUCRS – Júlio Petersen (Porto Alegre)

Museu de Comunicação Hipólito José da Costa (Porto Alegre)

Hemeroteca Digital Brasileira (BN)

5.2. Periódicos do Rio Grande do Sul (1874 – 1900)

A Acácia (RS)

A voz do escravo (RS)

Álbum de Domingo (RS)

Artista (RS)

Diabrete (RS)

Diário do Rio Grande (RS)

Eco Lusitano (RS)

Gazeta de Porto Alegre (RS)

O Constitucional (RS)

O Lábaro (RS)

O Maçom (RS)

O Mosquito (RS)

Revista Literária (RS)

Revista Mensal do Partenon Literário (RS)

5.3. Demais periódicos (1874 – 1900)

A Federação (PR)

A Província do Espírito Santo (ES)

Boletim do Grande Oriente do Brasil (RJ)

Correio Paulistano (SP)

Despertador (PR)

Diário de Belém (PA)

Diário Ilustrado (Lisboa)

Diário de Pernambuco (PE)

Diário do Maranhão (MA)

Diário do Rio de Janeiro (RJ)

Fluminense (RJ)

Gazeta de Notícias (RJ)

Jornal da Tarde (RJ)

Jornal de Recife (PE)

Labarum (MA)

O Apóstulo (RJ)

O Espectador (RJ)

O Globo (RJ)

O Monitor (BA)

O Paiz (MA)

Pacotilha (MA)

Revista Ilustrada (RJ)

5.4. Textos Arthur Rocha

ROCHA, Arthur Rodrigues da. *O filho bastardo*: drama em 3 atos; *O Anjo do sacrifício*: drama em 3 atos; *Por causa de uma Camélia* ou *Marido por meia hora*: comédia em 1 ato. Porto Alegre: s.n., 1876.

_____. *José*: drama em 1 prólogo e 3 atos. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1879.

_____. *Uma cena do futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1884.

_____. *Deus e natureza*: drama em 4 atos. Porto Alegre: Oficinas do Jornal do Comércio, 1884.

_____. *Os filhos da viúva*. Porto Alegre: s.n., 1889.

FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Porto Alegre: FischerPress, 2015, v.3, 5, 8.

5.5. Estudos sobre Arthur Rocha

RODRIGUES TILL, Eneidy. *3 vultos marcados: Lobo da Costa, Arthur R. Rocha e Fontoura Xavier*. Porto Alegre: Flama, 1970.

SANTOS, Isabel Silveira dos. *Abram-se as cortinas: representações étnico-raciais e pedagogias do palco no teatro de Arthur Rocha*. Universidade Luterana do Brasil: Canoas, 2009. Dissertação de Mestrado orientada pela Profa. Dra. Maria Angélica Zubaran - Curso de Educação.

SANTOS, Isabel Silva dos. *Arthur Rocha: um intelectual no “mundo dos brancos”*. UFSM: Santa Maria, 2010. Disponível em: <http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279496410_ARQUIVO_arthurrochaumintelectualnegrono_mundodosbrancos.pdf>. Acesso em 01 de jul. 2015.

SILVEIRA, Cássia Daiane Macedo da; ROSA, Marcus Vinícius de Freitas. “O voo de Ícaro: Arthur da Rocha e o mundo letrado na Porto Alegre do Século XIX”. In: *Pensadores negros – pensadores negras: Brasil, séculos XIX e XX*. Organizado por Ana Flávia Magalhães Pinto e Sidney Chaloub. Cruz das almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. (Coleção UNIAFRO).

5.6. Dramas franceses e dramas ou traduções portuguesas

BOURGEOIS, Anicet; DUMANOIR, Philippe. *Le docteur noir: drame en 7 actes*. Paris: Michel Lévy Frères, 1846.

BARBIER, Jules. *Cora, ou L'esclavage : drame en cinq actes et sept tableaux*. Paris: Michel Lévy Frères, 1861.

BIESTER, Ernesto. *Cora ou A escravatura*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, 1862.

DUMANOIR, Philippe; D'ENNERY, Adolphe. *La case de l'oncle Tom: drame en 8 actes*. [suivi de] *Griseldis, ou Les cinq sens: ballet-pantomime en trois actes et cinq tableaux*. Paris: Michel Lévy Frères, 1853. 1ª edição.

DUMANOIR, Philippe; D'ENNERY, Adolphe. *A cabana de pai Tomás*. Tradução de Feliciano Prazeres. Rio de Janeiro : Livraria popular de A. A. da Cruz Coutinho – editor, 1881.

ENNES, Antônio. *Os Lazaristas*. Pelotas: Tipografia do Correio Mercantil, 1875. In: FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Porto Alegre: FischerPress, 2015, v.5.

SOROMENHO, Luiz Ferreira de Castro. *Os Estroinas*. Lisboa: Livraria J. Maques da Silva, 1882. 2ª edição.

5.7. Dramas brasileiros

ALENCAR, José de. *Mãe*: drama em 4 atos. Rio de Janeiro: Tipografia de F. Paula Brito, 1862.

LEAL, Júlio César. *A escrava branca*: drama em 4 atos. Porto Alegre: Tipografia Deutsche Zeitung, 1883.

MARIENSE, Aparício. *O filho duma escrava*: drama em um prólogo e 3 atos. Cruz Alta: Tipografia da Descentralização, 1882. In: FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Porto Alegre: FischerPress, 2015, v.5.

NUNES, Joaquim. *Corja Opulenta*. Rio de Janeiro: Tipografia Polytechnica de Moaraes & Filhos, 1887.

PORTO ALEGRE, Apolinário. *Os filhos da desgraça*, 1876. In: PORTO ALEGRE, Apolinário. *O teatro de Apolinário Porto Alegre*. Carlos Alexandre Baumgarten (org.). Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2001

SILVA, José Alves Coelho da. *Escrava e mãe*. Rio Grande: Tipografia do Diário de Z. Salcedo & Andrade, 1885. In: FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Porto Alegre: FischerPress, 2015, v.6.

SILVA, Ribeiro da. *Cora, a filha de Agar*. Recife: Tipografia Apollo, 1884.

SOARES, Boaventura. *Um fruto da escravidão*: drama em 4 atos. Pelotas: Tipografia da Livraria Americana, 1884. In: FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Porto Alegre: FischerPress, 2015, v.5.

5.8. Prosa ficcional

GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. 4. ed. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1951.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*: um romance original brasileiro. Edição fac-similar. S.i: s.n., s.d. (Biblioteca Pública Benedito Leite).

5.9. Textos Gerais

ALVES, Francisco das Neves. *A imprensa da colônia portuguesa no Sul do Brasil: fragmentos identitários*. Lisboa/ Rio Grande: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Biblioteca Rio-Grandense, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27145/1/A%20imprensa%20da%20colonia%20portuguesa%20no%20sul%20do%20Brasil.pdf>. Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

_____. *O discurso político-partidário sul-rio-grandense sob o prisma da imprensa rio-grandina* : 1868-1895. Rio Grande: FURG, 2002.

_____. *Imagens e símbolos – a caricatura rio-grandina e o discurso político partidário no século XIX*. Rio Grande: FURG, 1999.

_____. *A pequena imprensa rio-grandina ao final do século XIX: A presença do jornalismo político-partidário*. In: Rio Grande: Revista Biblos, 1997, v.9.

_____. *Uma introdução à história da imprensa rio-grandina*. Rio Grande: FURG, 1995.

ALVES, Uelinton Farias. *Cruz e Souza: Dante negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ALONSO, Ângela. *Votos, flores e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *A teatralização da política: A propaganda abolicionista*. São Paulo: Tempo Social revista de sociologia da USP, 2012. v.4 n.2.

_____. *Ideias em Movimento: a geração 1870 na crise do Brasil - Império*. São Paulo, Anpocs/Paz e Terra. 2002.

AZEVEDO, Arthur. *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin (org.). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX*. Prefácio de Peter L. Eisenberg. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1987, p.80.

_____. *Maçonaria, Anti-Racismo e Cidadania: uma história de lutas e debates transnacionais*. São Paulo: Annablume, 2010.

AZEVEDO, Elizabeth R. “Presença ausente/ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX”. São Paulo: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH), julho de 2011.

- BACK, Sylvio. *Cruz e Souza - o poeta do Desterro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.
- BAKOS, Margaret Marchiori. *RS: escravidão & abolição*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- BAKOS, Margaret. “Repensando o processo abolicionista no sul-rio-grandense”. *Estudos Ibero-Americanos*, v.14, n.2, 117-38, dez. 1988.
- BARRETO, Abeillard. *Primórdios da imprensa do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Corag, 1985.
- BASTOS, Souza. *Carteira do Artista: Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand - José Bastos, 1898.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul: do romantismo ao modernismo*. Porto Alegre: IEL, EDIPUCRS, 1997.
- BITTENCOURT, Ezio. *Apontamentos sobre o movimento teatral em rio grande no século XIX*. BIBLOS - Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, v. 8, p. 117-137, 1996. Disponível em: <<http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/v/a/6458>>. Acesso em: 21 de junho de 2017.
- BITTENCOURT, Ezio. *Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidades & cultura no Brasil Meridional*. Rio Grande: Ed. Da FURG, 2001.
- BORGES, Pery. “*Deus e a natureza*” e seu ator. Rio de Janeiro: s.n., 1961.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na Literatura Brasileira*. Tradução Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CARDOSO, Frnando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2003. 375
- CASTILHO, Celso. “Propõem-se a qualquer consignação, menos de escravos”: o problema da emancipação em Recife, c. 1870. In: *Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição*, organização de Maria Helena P.T. Machado e Celso Thomas Castilho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- CENTENARO, Natasha. *Sobe o pano: dicionário de autores dramáticos do Rio Grande do Sul contribui para a história da literatura*. Porto Alegre: Letrônica revista digital do programa de pós-graduação em letras PUCRS, 2015.
- CESAR, Guilhermino. *História da Literatura no Rio Grande do Sul: 1737-1902*. 2a ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COLUSSI, Eliane Lucia. *A maçonaria gaúcha no século XIX*. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.
- COSTA, Emília Viotti da. *A abolição*. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2008.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, José Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001.
- Paulo Antônio. *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: SESC, 1975.
- DILENBURG, Sérgio Roberto. *A imprensa em Porto Alegre de 1845 a 1870*. Porto Alegre: Sulina, 1987.
- FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil (1855-1865)*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- _____. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- _____. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.
- _____. *História do Teatro Brasileiro*. Vol. I. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.
- _____. *Teatro romântico e escravidão*. São Paulo: Teresa, Revista de Literatura Brasileira, 2013. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99061/97567>>. Acesso em 08 de fev.2016.
- _____; GUINSBURG, Jacó; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FERREIRA, Atos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.
- _____. *Imprensa literária de Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: UFRGS: 1975.
- _____. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1962.
- _____. *Jornais críticos e humorísticos de Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1944.

- FERREIRA, Atos Damasceno et. al.. *Fundamentos da cultura rio-grandense*. Porto Alegre: Fac. Filosofia – UFRGS, 1962.
- FERREIRA, Atos Damasceno (org) & CARO, Herbert; CESAR, Guilhermino & FISCHER, Antenor. *Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX)*. Porto Alegre: FischerPress, 2015, v.3, 5, 8.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FONTES, Henrique. Cruz e Sousa em a Companhia Dramática Julieta dos Santos e o meio intelectual desterrense: e outros ensaios. Organização de Zilma Gesser Nunes. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1998, p.21.
- HOHLFELDT, Antônio. A imprensa sul-rio-grandense entre 1870 e 1930. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós- Graduação em Comunicação, dezembro de 2006. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/118/117>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.
- MAESTRI FILHO, Mario José. *O escravo gaúcho: resistência e trabalho*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984.
- MAUCH, Cláudia; Vasconcellos, Náira. *Os alemães no sul do Brasil*. Canoas: ED. ULBRA, 1994.
- MONTI, Veronica Aparecida Martini. *O abolicionismo: sua hora decisiva no Rio Grande do Sul – 1884*. Porto Alegre: Martins livreiro editor, 1985.
- MONTEIRO, Vanessa Cristina. *A Querela anticlerical no palco e na imprensa: “Os Lazaristas”*. Campinas, SP: s.n, 2006. (Dissertação de Mestrado orientado por Profa. Dra. Orna Messer Levin).
- MOREIRA, Maria Eunice. Nacionalismo literário e crise romântica. Porto Alegre, IEL, 1991.
- MOREIRA, Paulo R. S. *Faces da liberdade, máscaras do cativo: experiências de liberdade e escravidão, percebidas através das cartas de alforria — Porto Alegre (1858-1888)*. Porto Alegre: Edipucs, 1996.
- MORITZ, Paulo Antônio. *O Theatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: SESC, 1975.
- GOMES, M. *A maçonaria na história do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aurora, [19--].

- FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira: 1838-1888*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.
- HESSEL, Lothar et al. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: Flama, 1976.
- HESSEL, Lothar. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II: 2ª parte*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1986.
- _____. *O teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- ISMÉRIO, Clarisse. *Mulher: a moral e o imaginário 1889 – 1930*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global, 2013.
- MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro, RJ: FAPERJ: Folha Seca, 2008.
- MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A modernidade republicana*. Niterói: Tempo, vol 13. No. 26, 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042009000100002>. Acesso em 20 de junho de 2017.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. “O cartel dos tabladros no Rio de Janeiro do século XIX: a empresa teatral internacional”. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Ângela de Castro (org.). *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p.108 - 128.
- MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1888)*. São Paulo, SP: Ática, 1982.
- MORGAN, William. *Os ministérios da Maçonaria*. São Paulo: Universo dos Livros, 2009.
- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999.
- PORTO ALEGRE, Apolinário. *Popularium sul-rio-grandense: Estudo de filologia e folclore*. Porto Alegre: UFRGS/Instituto Nacional do Livro, 1982.
- PORTO ALEGRE, Aquiles. *Homens Ilustres de Porto Alegre*. Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1916.
- _____. *História Popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1994.
- PÓVAS, Mauro Nicola. *Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul no século XIX*. Teses (Doutorado em Letras). Faculdade de letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

- PÓVAS, Mauro Nicola. Fontes primárias e dúvidas literárias: o caso Murmúrios do Guaíba. In: *Revista Iluminart* – volume1, no. 1., 2009. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/1745/fontes%20primarias.pdf?sequence=1>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- PRANDINI, Paola. *Cruz e Souza: retratos do Brasil negro*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- SANTOS, Klécio Santos. *Sete de abril: O teatro do imperador*. Porto Alegre: Libretos, 2012.
- SILVA, Jandira M. M. da; CLEMENTE, Ir Elvo; BARBOSA, Eni. *Breve histórico da imprensa Sul-rio-grandense*. Porto Alegre: Corag, 1986.
- SPALDING, Walter. *Pequena História de Porto Alegre*. Porto Alegre: Sulina, 1967.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- SOUSA, João Galante de. *O teatro no Brasil*. Vol. I e Vol.II. Rio de Janeiro: MEC: INL, 1960.
- SOUZA, Cruz e. *Julietta dos Santos: homenagem ao gênio dramático brasileiro*. Coautoria de Virgílio Varzea et al. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 1990.
- STRELOW, Aline; ALIBIO, Nadia. *O Lábaro: a Porto Alegre do Século XIX sob o olhar de um jornal literário positivista*. Florianópolis: ALCAR SUL, 2014.
- TORRES, Joaquim Alves. “Arthur Rocha”. In: *Almanaque Popular Brasileiro para o ano de 1905*, s.n.1904.
- VIANNA, Lourival. *Imprensa gaúcha (1827 - 1852)*. Porto Alegre: SEC., 1977.
- WILLIAN, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ZUBARAN, Maria Angélica. *Escravidão e liberdade nas fronteiras do Rio Grande do Sul (1860-1880): o caso da Lei de 1831*. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXII, n. 2, dezembro 2006, p.123-24; 130.
- ZUBERAN, Maria Angélica. *A produção da identidade afro-brasileira no pós-abolição: imprensa negra em Porto Alegre (1902 – 1919)*. In: 3º encontro Escravidão e liberdade no Brasil Meridional.

ZUBERAN, Maria Angélica. “Slaves and Contratados: The politics of freedom in Rio Grande do Sul, Brazil, 1865 – 1888. Tese defendida na State University of New York, 1998.

ZUBERAN, Maria Angélica. *Paternalismo, práticas culturais e representações*. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, V. XXVIII, n.1, p.51-63.

ZUBERAN, Maria Angélica. “Os escravos e as ações de liberdade no Rio Grande do Sul: apropriações da Lei de 1871”. In ROCHA, Márcia Medeiros (org) IV Mostra de Pesquisa do Arquivo Público do Estado do Sul. Porto Alegre: CORAG, 2006, p.223-235.

5.10.Dicionários

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MENESES, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 2ª edição.

6. ANEXOS

6.1. ANEXO I - Críticas sobre *A Cabana do pai Tomás* nos periódicos gaúchos Reproduzido pela *Gazeta de Notícias*

A representação da “Cabana do Pai Tomás” na capital do Rio Grande Teatro – Subiu anteontem a cena em nosso teatro, o drama de D’Ennery, em 7 quadros, denominado *A Cabana do Pai Tomás*

...

A plateia aplaudiu-o desde o levantar do pano ato a sua última cena.

E que teve também um magistral desempenho.

Guilherme da Silveira, que fazia esta noite a sua estria, revelou-se um artista de primeira plana, e deu ao seu papel o mais brilhante desempenho. A plateia vitoriou-se entusiasticamente repetidas vezes.

Todos os outros artistas concorreram eficazmente para o bom desempenho do drama, e para sustentar os créditos da companhia, uma das melhores que têm vindo a esta capital
(*Jornal do Comércio*)

...

Teatro – A companhia dramática, dirigida pelo ator Sr. Guilherme da Silveira, ofereceu-nos na noite de anteontem, no teatro S. Pedro – *A cabana do pai Tomás*.

...

Quanto á sua execução nada deixou a desejar. O Sr. Guilherme da Silveira, no simpático papel de senador Bird, revelou-se como um artista consciencioso e de mérito real, pois que soube interpretá-lo de uma forma magistral.

Dias Braga, E. de Magalhães e Ferreira desempenharam satisfatoriamente os seus respectivos papeis.

A companhia foi repetida vezes chamada a cena a aplaudida com verdadeiro entusiasmo pela esplendida e extraordinária concorrência que enchia o teatro.

(*Rio Grande*).

...

Perante numerosíssima concorrência exibiu ontem a companhia dramática do Sr. Guilherme da Silveira, o seu segundo espetáculo com o drama – *A cabana do pai Tomás*. Peça de grande efeito, cheia de situações e cenas importantes, *A cabana do pai Tomás* agradou extremamente, merecendo estrondosos aplausos.

O desempenho foi satisfatório, cabendo as horas da noite ao Sr. Guilherme da Silveira, que estreou no simpático papel de senador Bird. A naturalidade com que interpretou o papel a seu cargo, o conhecimento artístico que mostrou possuir e a sua figura agradável granjearam-lhe a simpatia do público, que o aplaudiu sinceramente.

A Sra. Ismênia deu ao papel de Eliza a natural interpretação e foi merecidamente vitoriada.

O público mostrou-se plenamente satisfeito.

(*Gazeta Mercantil*)

...

A CABANA DO PAI TOMÁS – É este o título do drama de anteontem representado pela companhia dramática do Sr. Guilherme da Silveira.

O drama é uma composição cheia de lances de efeito, de situações dramáticas, e por isso mesmo agradou imenso aos espectadores de terça-feira, que o aplaudiram freneticamente. A estria do Guilherme da Silveira foi brilhante no desempenho do papel de senador Bird, de que se encarregou.

O distinto ator-empresário revelou-se uma artista de subido mérito e conquistou aplaudo repetidos e entusiásticos, especialmente na cena final do 3º quadro.

E mereceu-os realmente: todo o seu trabalho foi admirável; e dos seus gestos, das suas dúvidas continuas, da luta que frequentemente se travava no seu íntimo entre os seus deveres de legislador, e os ímpetos de seu generoso coração, nada houve a perder.

Para confirmar a honrosa nomeada de que veio precedido o distinto ator, e impor-se ás simpatias do povo porto-alegrense, não podia haver melhor escolha, do que a do drama *Cabana do pai Tomás*, em que nos apareceu cercado de resplendente aureola do talento, fortalecido pelo estudo e pela dedicação à arte a que se votou.

D. Ismênia, na parte da mulata Elisa, ainda uma vez nos deu prova exuberante do seu gênio artístico.

Ferreira mostrou-se um ator inteligente e agradou muito no papel de Tomás.

Todos os demais artistas muito contribuíram para o bom desempenho que teve o drama.

(Reforma)

In: Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro. 29 de novembro de 1878.

6.2. ANEXO II - “A escravidão” - Geraldo de Faria Correia

Revista Literária, Porto Alegre, 06 de fevereiro de 1881.

Um nosso consócio, estreando-se nesta tribuna no sarau solene de 8 de setembro do corrente ano, tratou de um assunto, que é de atualidade, e preocupa as cabeças de muitos pensadores de nosso país; ele, ouvindo os sentimentos generosos, e aproveitando o festejo que fazíamos ao feliz aniversário da liberdade da pátria e emancipação da ignorância, soltou um brado eloquente em favor do mísero escravo estigmatizando a bárbara lei que o considera uma coisa, sujeita a vontade justa ou injusta de um seu igual pela natureza.

Como vós, que me ouvis, dei a devida atenção ao desenvolvimento de seu interessante discurso, prometendo a mim mesmo secunda-lo nesta tribuna, onde a benignidade da associação ainda uma vez me colocou.

Sem que possa trazer mais luz sobre o assunto, tão vantajosamente elucidado, contento-me em assinalar, no que vou dizer, a minha adesão a ideia meritória que aqui foi desenvolvida.

Não sou dos que pensam que são maus os que não abrem mão, de chofre, de um direito de que há muito estão de posse, e ver-se-iam de um instante para outro despojados desse elemento presentemente necessário ao seu serviço pela força do costume, que constitui uma segunda natureza; sou dos que entendem que a escravidão é um mal e um escândalo, que deve ser abolida por uma forma equitativa, sendo um assunto que caminha a par da reforma dos costumes, condição *sine qua non* de nossa felicidade.

Não podemos jamais ser um povo nobre na expressão lata da palavra, conservando uma instituição condenada não só pela lei natural, como pela civilização.

Um eminente pensador o disse com mais perfeito acerto: “Na natureza não há nem nobres, nem plebeus; nem amos, nem escravos; há homens, filhos todos do mesmo pai que é Deus.”

Debaixo do império desta verdade, exclama: “que povo se atreverá a vender escravos?”

Ninguém que pense um pouco deixará de reconhecer a exatidão deste principio, infelizmente desprezado por nós, que aliás pretendemos os foros de nação civilizada.

Se os nossos maiores aceitarão com a independência política o triste legado que em má hora nos transmitirão, não nos constituirão por isso no dever de manter um direito, que sendo de iniquidade, é também um alimento ao cancro que lava perniciosamente em nesse seio, correndo para a perversão dos costumes e endurecimento do nosso coração.

E, pois, compete a nós que temos a responsabilidade do presente, trabalhar esforçadamente para que o mais breve possível fique extinto esse mal, que todos conhecemos e urge remediar; convém que a propaganda permitida pela lei, ocupe a todos os espíritos generosos, que são a parte ativa e benéfica da humanidade, e caia essa propaganda como gota diária na pedra, rompendo o gelo compacto do egoísmo, moeda corrente de todas as sociedades, como o sentimento mais em voga no mundo.

Posso falar com a competência de quem dá o exemplo.

Homem pobre, libertei dois escravos, e sirvo-me hoje com pessoas que me não pertencem senão pelo dever e respeito que existe do famulo para quem lhe paga o salário;

e a fé o digo, ainda não arrependi-me um só momento do que fiz, nem me sinto prejudicado na diferença do serviço.

Consideremos, debaixo de todos os pontos de vista, essa instituição dá direito ao homem sobre o homem, e concluiremos que por todos os lados lucrarmos em vê-la extinta.

A criatura tem coração e sente; a liberdade é a sua mais ardente aspiração, porque é ela o primeiro dos bens, diante do qual todos os outros são insignificantes, como bem disse Epíteto: com ele os outros são desnecessários, e sem ele impossíveis.

Pois bem! O cativo, manietado pela escravidão, sufocado pela opressão em seus afetos mais íntimos e legítimos, não pode de certo. Vivendo sob o peso da desesperança, aninhar em sua alma um benéfico sentimento. Dai essas cenas todos os dias, que a sociedade profliga com horror, mas que são as consequência natural de seu erro em continuar a agrilhoar a escravidão, e embrutecida, uma parte da humanidade, para quem o céu se apresenta sempre fechado, sem um raio de esperança, que é a promessa de melhores dias.

O escravo é inimigo natural daquele que julga seu algoz, e faz ele o mal que pode, não só ao senhor, como a família destes, e todos quantos pensa terem uma parte na triste condição a que foi eternamente votado; com fingimento no agrado para disfarçar muitas vezes o mar revolto do ódio que lhe referve dentro, morde moralmente quando não pode rasgar as carnes do alvo de sua raiva.

O nosso lar é mão, a educação da infância péssima, devido sem duvida ao demônio da escravidão, que assentou a sua tende neste centro intimo, onde só deve respirar-se pureza e paz, e onde muitas vezes dão-se cenas que constituem a desgraça de toda a vida; e esta verdade, que sentida tanto pelo ignorante como pelo avisado não demove a certos espíritos refratários a luz que, a despeito de tudo, relutarão em reconhece-la aprazendo-se em insultar o século que marcha acompanhando o progresso das ideias, e o desenvolvimento moral do mundo.

Esses espíritos vasados no molde do egoísmo sórdido e da avareza intransigente, que veem tudo pelo prisma da conveniência individual são entretanto contraditórios nesta parte; porquanto, bem pensado, o seu interesse lhe aconselharia uma norma diferente daquela que guia sua conduta: o premio dos capotais empregados na propriedade escrava é por si suficiente para pagamento do serviço livre é por si

suficiente para pagamento do serviço livre, a contento próprio sem o risco nem os encargos provenientes dessa propriedade.

O homem ama a família e adora a pátria dando a humanidade o afeto recomendado por esse santo principio exarado nas leis de Deus.

Pois bem! O escravo a ninguém ama; ele não tem família por que esta não lhe obedece, nem tem o direito de amá-lo, curvar-se a vontade do senhor comum; não tem pátria nem lar, por que está constantemente a mercê do capricho, da vontade ou dos interesses de quem o possui, vende ou manda para onde lhe apraz; não tem amor à humanidade, porque não pode nem amar aos próprios filhos, essas doces porções de si mesmo, a quem muitas vezes nem lhe é dado acariciar; desconhece Deus, porque não crê que um ser infinitamente bom, como se diz, o criasse sujeito eternamente a um seu igual pela natureza: Não é isto horrível?!

Há alguma coisa neste mundo comparável a essa tristíssima condição?

Basta de carregar o quadro já de si medonho.

....

Nos felicitemo-nos, Srs., porque se avizinham os tempos em que a sociedade brasileira, livre dessa funesta instituição, ocupará com todo direito um lugar honroso no banquete da civilização; é impossível a continuação da vida que ela leva, mantendo em seu sio livre essa pungente ironia, a escarnece-la todos os dias, a todas as horas, a todos os minutos.

E, enquanto não soa a hora da redenção para o cativo, e da verdadeira liberdade para este país, que avança todos os dias na senda do progresso material, trabalharemos empenhadamente para que, relativamente, diminua os números dos infelizes a quem a natureza, como a nós, concedeu desejos e sentimentos que viver sopitados, causando-lhes a desventura: trabalhem para que a luz se faça nos cérebros ignorantes, e todos compreendam e executem aquela sentença do imortal Platão : - é na procura do bem alheio que achamos o próprio.

6.3. ANEXO III - Uma história realista

Revista Literária, 27 de março de 1881.

Ela era uma criatura adorável.

Tinha 34 anos, e a gente, ao vê-la, jurava apenas vinte vezes o sol da primavera ilustrava a sua fronte gentil.

Tinha as atrações poderosas do crime, e as seduções da beleza prostituída.

De seus olhos, uns olhos grandes, humentes, luminosos, se escapavam por vezes umas cintilações ofuscantes, de raro e extraordinário brilho.

Quando ela passava no meio das multidões, arrastando após si uma enorme cauda, cujos refolhos de sedas produziam um ruído incitante e entorpecente, todos os olhares se lhe cravavam insistentes, quebrando-se de encontro ao rígido (ilegível) de sua habitual e simulada indiferença.

Disse uma vez um poeta de uma mulher que

*...Quando ela passava
No meio das multidões,
A terra em que ela pisava
Era um chão de corações.*

Pois bem – o terreno em que Adélia posava quando passava no meio das multidões, não seria exatamente um chão de corações, porque ela não era mulher de fazer-se amar pelo coração; ela podia ser um chão de desejos multiformes, exigentes, imperiosos, fatais, a estrebuchar nas angústias da febre da lubricidade.

Adélia era uma mulher de amar-se com os sentidos...

Sua voz tinha o timbre argentino da moda de ouro tinindo no mármore de um balcão:

Promovia sensações ignotas nos moços e acordava sensações adormecidas nos velhos.

Nunca amara, dizia.

Tinha um coração cerrado as doces emoções da paz doméstica, e só sentia prazer na luta de ordenada da matéria em plena expansão.

Ria de quem chorava, e não chorava nunca.

Sentira passar por sobre a sua cabeça o vento de todas as desgraças e as suportava sempre com a coragem da experiência e com a resignação de quem nunca conhecera a felicidade.

Fora impossível defini-la.

Era um enigma psicológico.

. ? .

Ele era um rapaz loiro.

20 anos apenas.

Todas as atrações da beleza máscula e todos os esplendores da formosura moral.

Talento e bondade; misto sublime que lhe acarretava todas as admirações sinceras e todas as invejas despeitadas.

O coração era virgem.

Nunca amara deveras.

Passara pela infância como a sapatilha de rodas por sobre a face espelhada do gelo.

Adolescente – abriu-se o espírito as ambições do saber, e a alma as inspirações da virtude.

Homem – era uma consequência lógica do passado.

Completara-se em perfeita coerência com os princípios sob cujos auspícios se educara.

Fora criado por um casal de velhos, que se diziam seus pais, e que, sem outros filhos, fizeram dele o ponto convergente de todos os seus cuidados e carinhos.

Um dia morreu o velho de uma apoplexia: tempos depois a velhinha sentira chegada a hora derradeira, e entre lágrimas, mas sem poder falar despedia-se para sempre de Carlos, manifestando querer dizer-lhe alguma coisa que o estertor da agonia embargava-lhe na garganta.

Carlos ficou só e rico.

Era um rei...pequeno.

. . .

Conhecera Adélia em uma festa popular.

Amou-a louca e perdidamente.

E ela, que até então de tudo escarnecera, sentiu também por aquele rapaz loiro um não sei que, que não sabia explicar.

Foi pra casa.

Ao entrar, desfazendo-se com louco frenesi das joias e dos vestidos, atirou-se para cima de um divã, não sabendo a que atribuir o mal estar que experimentava.

Era a hora do crepúsculo...

Um raio de sol frouxo, coando-se através dos reposteiros encarnados da sacada, iluminava de uma luz sangrenta o seu rosto pálido.

Tinha os olhos cerrados, em atitude de incógnita volúpia, e através da fina cambraia de seu corpete se debuchavam os contornos de um seio alabastrino, ofegante quiçá de desejos impuros.

Dormia?

Não...pensava.

Pensava nele, e dizia de si para si:

“Quanto mais feliz seria eu se fosse digna do seu amor!...se eu fosse honesta e virgem!...”

E chorou...era a primeira vez, quem sabe?

E por sua memória passaram então as cenas do passado...

Reviu-se ainda criança, com 14 anos apenas, bela, disputada, feliz, desejada.

Lembrou-se de um homem belo, moço, rico que a enganara atrocemente, que a desonrara, deixando-lhe um infeliz penhor de ilegítimo amor, que nunca lhe fora dado ver nem beijar, porque seus pais lhe o arrebataram antes que ela pudesse voltar a si...

E um raio de ódio implacável transluziu no seu olhar.

Levantou-se, como que envergonhada de semelhantes recordações e procurou um espelho para recompor-se.

Foi então que o corpete abrindo-se indiscretamente, deixou ver entre os seios uma mancha de cabelos negros como a noite.

- E minha filha ou meu filho tem talvez este mesmo sinal! Disse ela, e entristeceu.

Mas, passou-se...

. .

Havia decorrido alguns dias, durante os quais Carlos se ocupava em por em ordem todos os papéis da família.

Entre eles achou um, que era uma carta escrita a seu pai, pedindo-lhe para encarregar-se da educação de uma criança renascida.

A carta trazia indicação de uns certos sinais particulares, pelos quais mãe e filha poderiam um dia reconhecer-se.

E Carlos ficara repentinamente triste e pensativo.

Do meio destas cismas veio despertá-lo almiscarado bilhete que dizia assim:

“Carlos.

Amo te: vem...

Adélia.”

. .

E ele foi...

...

Moço, ardoroso, apaixonado, em nada não pensou que em entregar-se louco as delícias que aquela mulher divina lhe oferecia.

Era de noite...

Uma lâmpada sombria derramava pela alameda perfumada uma luz baça e triste, iluminando palidamente o quadro de uma Madalena arrependida.

Um surdo rumor de vozes, um estalar repentino de beijos, um concerto de vozes entrecortadas, um ruído de soluço, o murmurar de um suspiro.

De repente, dois gritos estridentes, nervosos, profundos, desesperados:

- Meu filho!...

- Minha mãe!...

...

Na febre da volúpia, na luta do gozo, roupas espedaçavam-se e os amantes, seminus deixavam ver entre os seios duas manchas de cabelos perfeitamente iguais.

E. de M.

Rio Grande – 1881.

6.4. ANEXO IV – O drama José e sua exibição

Ararê - *Álbum de Domingo* 25 de agosto de 1878

Drama

Estamos incumbidos de descrever o espetáculo de inauguração da sociedade Ginásio Dramático.

Falando desse espetáculo, não nos podemos eximir de tratar do drama *José*, do nosso talentoso companheiro Arthur Rocha.

Não é uma crítica literária ao que nos impusemos; somos os primeiros a reconhecer a deficiência de nossas habilitações para trabalho de tanta monta. Quiséramos, sim, possuir uma dessas inteligências privilegiadas para pudermos apreciar esse mirro, produção de tão esplendido talento; porém resta-nos a boa vontade, o entusiasmo com que de coração saudamos o aparecimento de um trabalho de Arthur Rocha. Passemos ao drama

José

É brasileiro! Nasceu á luz do Cruzeiro, á sombra das florestas virgens, bafejado pelas auras do pampa.

Não é tudo, mas é muito.

Nós, que começamos com uma literatura nascente, porém nossa, neguem embora os que arraigados a um princípio retrógrado, nos julgam sempre atados ao tronco da metrópole, movidos apenas pelo influxo dela, temos incontestavelmente uma literatura nossa, puramente nossa, que ainda ha de sobrepujar a já carunchosa literatura mãe.

Nós, pois, que começamos a instituir-nos livres nas letras, conto livres nos instituímos nos laços da política, é sem dúvida de inconcusso merecimento o brasileiro que, desprezando es moldes do estrangeiro, procura no seu berço a árvore para enflorar com as flores de sua inteligência.

Foi o que fez o nosso amigo no seu primoroso drama; não só o localizou no seu país, como dele tirou os elementos de que se compõe.

O drama *José*, ao nosso ver, encerra duas teses que, no correr da ação, intimamente se coligarão.

Uma força de vontade inaudita, movida pela gratidão; uma nobreza de sentimentos minimamente destacada da onda corrosiva que tudo invade, gangrena e inata ; e ainda alguma lição ao estoico preconceito de raças, vê-se plenamente demonstrado no personagem José.

“O negro.... o paria das sociedades modernas, o mulato, o proscrito da ventura como no bem disse o distinto dramaturgo , formão a primeira tese — o homem pelo sentimento. —

A inconveniência das uniões ilícitas, as consequências funestas, a que arrastão os conquistadores da inocência, virtude, pureza. tudo, formão a segunda tese, mas que mão de mestre as uniu para num amplexo elevarem-se ao belo, ao grandioso.

Esboçemos ligeiramente seu enredo.

Alfredo de Magalhães, o topo da devassidão social, contraiu relações ilícitas com Clara, moça pura e honrada, a quem arrastou ao patíbulo da perdição. Vossa união nasceu uma criança.

Alfredo de Magalhães, já cansado desta vítima, procura desvencilhar-se deste cargo, afim de buscar outro horizonte, onde possa dar expansão ao seu gênio destruidor; com o maior desplante, pois, atira á essa vítima, imolada aos seus depravados caprichos, além do estigma da desonra, os mais execrandos lábios; “sim”, diz Alfredo, “é uma virtude, amasiada com um negro”.

Clara ficara órfã; a sua desonra tinha cavado a sepultura do seu pai; só tinha por amparo, ou os braços de um sedutor infame, a enxerga da prostituição, ou os braços da gratidão, “José”. José, o mulato, foi liberto logo que se batizou; porém, tinha uma remissão pela qual trabalhava— a liberdade do sua mãe.

Nesse empenho veio em seu auxílio Clara, como um anjo de bondade, dando-lhe a quantia necessária para a liberdade da cativa; dali nasceu a gratidão nobre de José.

Alfredo de Magalhães desprezou a vítima depois de sugar seu néctar, e foi ainda com a gargalhada de cínico que a desprezou.

Luiz da Cunha foi testemunha dessa infâmia.

A flor emurcheceu, pendeu e a mergeu-se na campa, deixando ao abandono uma pobre criança.

José tomou-a nos braços; servindo-lhe de padrinho, instituiu-se seu pai de coração, já que a sociedade negara-lhe o que o amor de sua mãe lhe dera. Eis o prologo do drama tão primorosamente desenvolvido pelo autor. Segue-se o drama em três atos. José, pelo seu esforço, semente devido a ele, e pelo seu, brilhante talento, atingiu um lugar distinto na sociedade: tornou-se jornalista.

Nunca deixara de prodigalizar desvelos, carinhos e amor á filha adoptiva de seu coração. Ângela, filha de Clara, chegara aos 19 atines, quadra de risos, flores e amor, a primavera da vida; seu coração abria a linda corola para receber os dilúvios do céu — o amor. —

Amou, pois, com efusão de sua alma a Carlos, filho de Luiz da Cunha.

Carlos queria desposá-la, porém Luiz da Cunha opõe-se, porque Ângela é considerada na sociedade como filha de José, o mulato.

A ação do protege foi passada na Bahia e do drama, no Rio de Janeiro.

Há um esplendido baile em casa de José; entre os demais convidados, apresenta-se um Arnaldo de Mattos, que, sendo hóspede de Silveira, foi por este apresentado a José.

José julga o conhecer, assim como Luiz da Cunha e seu filho.

Arnaldo intenta seduzir Ângela, o que Silveira, Salustiano e Amaral aplaudem, porque terão mais uma mártir bela e jovem para o lupanar das orgias.

José descobre em Arnaldo o Alfredo de Magalhães no momento em que este jogava o ultimo recurso para seduzir Ângela.

Em presença de todos os personagens, José desmascara Alfredo e mostra-lhe sua filha a quem tentava perder.

Alfredo enlouquece, e José oferece a mão de Ângela a Carlos.

Temos, pois, mal e toscamente esboçado o drama; foi o que deu a nossa pobre habilitação.

Arthur Rocha desenvolveu, com sua feliz inteligência, deus principias do belo dramático: o heroísmo em José, e a verdade nas perniciosas uniões ilícitas; faltou ao nosso ver o sentimentalismo que completa a trindade que forma a ficção artística de um drama.

O autor escreveu seu drama moldado á escola realista ; é bela, é verdadeira; mas falta nessa escola alguma cousa que nos deleite — o sentimento —, ela não nos fala á alma e sim ao espirito, á inteligência.

Bem, entrai em um jardim juncado de flores belas, tirai-lhes o perfume e dizei-me depois que vossa vista causar de olha-las, o que sentis: nada por certo.

E' o que ventos na nova escola ; muita verdade e por conseguinte muita desilusão; sai-se dali com o espirito atribulado e a alma triste e sem conforto. E de mais não se pode. estabelecer uma antítese neste caso, tão subitamente; seria expor em terreno inculto a planta débil.

O coração não pode ver indiferente as anemias, assim como não podemos chegar às podridões sem o aroma que modifique as exalações mefíticas.

Notamos, pois, no tirania José: a falta do lirismo que tão bem poderia ser aplicado no amor do Carlos e Ângela, embora pertença á escola realista.

Nos parece que o amor de ambos não se acha ali plenamente manifestado; ou quer porque o ilustre dramaturgo o tivesse escrito para amadores representai-o, no que tomava parte, e por isso, curando mais de seus companheiros do que de si, não elevou-o papel de Carlos á altura de seu esplendido talento.

É uma generosidade esta que não podia fazer sem protesto de sua inteligência.

Ou finalmente, porque moldado o drama a uma escola, não quis discrepar; porém é sublime quando se junta ao belo ao agradável.

Todos os atos correm majestosamente; mas nos parece que o final de Alfredo não está a altura do drama; julgamos ter havido alguma precipitação no desfecho; e que se o drama fosse prolongado a mais um ato, teria finalizado esplendido.

Há o seu talento imoral, mas que tem justificação na verdade dos fatos, que diretamente se antolham.

Sim, quantas vezes no meio das orgias, em plena libidinagem, não se estreitam abraços sensuais pais, mães, irmãos, sem que um raio de luz aclareie as trevas de um mistério?

“Por ventura se pode dizer qual das sementes plantadas num terreno imensamente cultivado gerou a flor que entreabriu!”

E demais, bem haja o dramaturgo que, conhecendo o mal que esfacela, define e mata a nossa sociedade, busque na pena o látigo para castigar o mal e forme, do teatro, a escola nobre, donde a mais salutar lição venha sustentar a vítima, prestes a desabar.

Arthur Rocha é um talento fecundo e feliz, não somos nós que dizemos, e sim suas brilhantes produções, no gênero de literatura tão difícil – a dramática.

Seu último drama é um mimo; deixa de ser um ensaio, para conquistar um lugar elevado entre tantos que formam a literatura dramática.

Bem digno de uma crítica circunspecta que, mostrando uma ou outra incorreção de forma, ponha em relevo lances grandiosos, tão brilhantemente desenvolvidos.

Sentimos imensamente a deficiência de nossas habilitações e assim não podemos, tratando de seu drama, escrever uma crítica que se elevasse a altura de sua bela produção; resta-nos a boa vontade e entusiasmo com que sempre o aplaudimos.

Exibição

Na noite de 15 do corrente o teatro S. Pedro arreliou-se de gala. A multidão invadia a plateia e camarotes, não havia mais lugar nas bancadas, e a multidão foi até as galerias da 3ª ordem! A plateia regurgitava de senhoras; e como era belo ver essas flores esparsas exuberando de viço e aromas, recebendo os reflexos dessas ondas de luz que lhe caíam a flux?

Aparecia mais uma estrela fulgurante no palco, uma nova associação inaugurava seus trabalhos, e um drama comprovinciano, filho de um talento querido, vinha romper a marcha triunfal na nova sociedade. A multidão tinha razão de correr ao teatro. Não era a sociedade seleta, pelo pergaminho ou pelo mercantilismo, que buscava lugar no teatro não; para aqueles só existe patriotismo quando se apercebe que é brasileiro, para o pleito eleitoral; este é de nata tão fina, que teme ser corrompida ao contato dos medíocres e

plebeus. Quem enchia o teatro era a mocidade rica de estímulos, nobres sentimentos, cheia de fé, que ainda não descreveu do futuro e que, patriótica, marchava ovante a um porvir esplendido.

Ao subir o pano apresentou-se em cena a diretoria do Ginásio Dramático para receber o abraço fraternal que lhe traziam suas coirmãs. Falou por parte da Luso o Sr. Firmino que num longo discurso saudou o Ginásio atribuindo a sua criação a intrigas que surgiam no seio da sociedade, a qual pertenciam a maior parte dos sócios desta.

Não diremos que seu discurso foi inconveniente; mas o que estamos crentes, é que ambas as sociedades compõem-se de moços muito distintos, incapazes por isso de sentimentos tão menos dignos.

O aparecimento do Ginásio nada tem de extraordinário, é filho da época; hoje é o teatro, como amanhã o baile, depois as sociedades literárias e assim por diante; a mocidade naturalmente irrequieta-se, não pode ter estabilidade; nova cruzada, não pode levantar sua tenda para descansar das fadigas dos labores, e por isso marcha de pouso em pouso; agora o teatro é um deles, nada mais natural do que o surgirem as associações dramáticas.

O Sr. Setembrino de Carvalho por parte dos Ensaaios Dramáticos e num brilhante discurso saudou a nova sociedade.

Falaram por parte dos Ensaaios Literários o Sr. Joao de Barros que não só saudou o Ginásio como por parte da sociedade de que era órgão trazia um aperto de mão para o Sr. A. Rocha; e por parte do ilustre batalhados Partenon Literário falou o Sr. João José Rodrigues da Silva que num bonito discurso saudou o Ginásio; coube ao vice-presidente deste agradecer as saudações dispensadas a associação.

D. Maria Angélica esteve numa noite feliz; dir-se-ia que as recordações dos tempos idos tinham-lhe trazido uma saudade, que a inspirará; desempenhou magistralmente os papeis de Clara e Ângela.

José coube a um amator que revelou a mais decidida vocação para a arte; inteligente e estudioso, conservou-se numa altura invejável; por mais de uma vez arrancou da plateia um – bravo – espontâneo.

Os papeis de Alfredo de Magalhães e Arnaldo de Matos coube ao sr. J. Rocha que há muito tempo se acha arredado do palco, mas não desmente os seus foros de bom ator,

quando se da ocasião de aparecer em um sarau destes; e a prova está na maneira brilhante por que desempenhou os papéis que lhe foram confiados.

Luiz da Cunha e Carlos foram desempenhados por amadores hábeis, que sustentam plenamente seus papéis assim como os demais personagens.

Findo o drama foi o autor, em frenéticos aplausos, chamando a cena; não o Sr. Pita Pinheiro ofereceu-lhe um buquê por parte do corpo cênico da Luso e o Sr. Tota uma escrivantina de prata por parte do Ginásio recitando em seguida o Sr. Azevedo Junior uma bonita poesia de sua lavra.

Seguiu-se depois a comedia Uma chávena de cá onde um amigo nosso desempenhou satisfatoriamente o papel cômico que lhe coube.

Se a produção de A. Rocha é esplendida pela sua forma, grandeza de pensamento, beleza e estilo, o nosso amigo deve-se achar satisfeitíssimo pelo modo brilhante que foi exibido.

Ainda repetimos: não há a arrefecer; escreva e escreva para atores; não prenda a inteligência que seria quase um crime; os condores são belos quando adejam nos espaços ignotos; dê liberdade à inteligência que ela nos dará mimos de inexcedível valor.

6.5. ANEXO V - A morte do Visconde do Rio Branco – Lobo da Costa

Que escuto?...vibra o rouco campanário
 Misturando os seus ecos fugitivos
 Aos soluços e às lágrimas dos vivos,
 Que pranteiam na última mansão!
 E o Brasil enrolado n'um sudário,
 Passa-consigo, ó sombra, de carreira,
 Salpicando de cinza essa bandeira
 Q' desfraldaste em prol da escravidão.

Como o cedro frondente do deserto
 A que o raio ferio na tempestade,
 Assim foste rolar na eternidade,
 Fronte soberba – a desatar laureis.

Mas, na queda fatal, vertiginosa,
Em que arrastou-te o anjo do destino,
Viste o mundo entoar o eterno hino,
Perfumando de lágrimas teus pés!

Grande, enorme o teu vulto, topetava,
Ao ninho do condor – e azul do espaço!
Tu alma era de ferro – o peito d’ aço
Como da lenda os vultos a surgir!...
Sobre a terra passarás triunfante,
Cadmio novo, no lutar titânio,
Sustentando com os raios de teu crâneo
O berço do passado e do porvir.

Quando assonavas na tribuna, ao lado
Do povo teu irmão, do povo ardente,
Eras, Cícero, Tácito – a torrente
Talvez do céu nas pedras do Sinai...
-Lâmina d’ aço firme que não quebra
Mas que fere o granito e o bronze lavra.
Partia de teus lábios a palavra
Como a fâisca d’ uma estrela cai!

A! quem te viu cercado de fulgores,
Do talento nas palmas mergulhado,
Julgou-te, sem querer, gênio emplumado
N’ um berço d’ águia á borda do Tambor.
- No largo seio, palpitante, forte,
Quando o tufão...o temporal reinava,
Tu abrigaste a criancinha escrava,
Contra o látego negro do senhor!

Da modernas Sião lançastes às portas
 A luz d'aurora desfazendo a noite
 E trocaste o zurzir de cada açoite
 Por um hino de amor...de eterna luz...
 Anjo da paz, semeaste em campo aberto.
 A árvore gentil da liberdade,
 Pregando a sombra dela a humanidade
 A palavra divina de Jesus.

Junto às ameias da sombria Tebas
 Os olhos não fechastes a dor que mata;
 Viste vergado o exército á chibata
 E bradastes através das multidões:
 - Sós! Esse sangue que não corra insano.
 De aviltante suplício desgraçado!
 O peito nu, as carnes do soldado,
 São troféus sacros santo das orações

Ah! Não me cega a sugestão política
 Diante teu corpo sobre o pó caído!
 Que importa a crença, as lutas de um partido,
 Quando os povos pranteiam-te fieis...
 - Os homens qual tu fostes sobre a terra,
 São das raças de Abraham – cosmopolitas,
 E trazem firmes, sobre a frente escritas
 As taboas sacrossantas de Moisés!
 5 de novembro de 1880.

6.6. ANEXO VI - O escravo (1883) – de José Bernardino dos Santos

O cenário representa uma clareira no meio de uma floresta, a alta uma árvore e sob ela um monte de terra representado uma sepultura. A aurora vem rompendo. A música toca em surdina. José, entrando da esquerda traz na mão uma cruz tosca e um laço, vai por instantes e erguendo-se:

Sim...foi aqui, neste comoro,

De terra apenas volvida,
Que sepultaram a esperança –
- a única de minha vida...

Foi esta árvore gigante,
Que alfombra a tumba do bravo
O patíbulo infamante,
Em que morreu o escravo!

Amarrado ao duro tronco,
Por algozes flagelado,
Sofreu milhares de açoites....
Sim foi aqui...(?) Deus! Que vejo!
Foi este o cruel flagício,
Foi este, horror! O instrumento
De seu cruento suplício!

Aqui, as nódoas do sangue...
Ali, da carne os fragmentos,
Explicam bra (?) angústias
Dos seus últimos momentos!

E tu, árvore frondosa...
Tu, que te esmaltas de flores,
A ninguém dignas o vistes
Dar um gemido de dores.

Tu que expandistes perfumes,
Sacudida ao golpe cru,
Quando o vergalho rasgava
Os membros do negro nu

Para mim ó! Sê benigno.
Dá-me teu ramo o mais forte...
Foste do filho o patíbulo
Do que te associa à morte.

Ele era o conforto, a esperança
Do velho escravo fiel...
Deram-lhe morte infamante
No suplício o mais cruel.

Mataram-no, grande Deus! Como se mata
A uma besta feroz, que vai faminta
Atacar o rebanho em seu redil!
Como se mata a serpe que rasteja,...

Como se mata, na súbita surpresa,
 O bandido que, à noite, de emboscada,
 Assalta o viajor, a quem despoja
 Da bolsa...e sem lhe ter rancor ou ódio
 Tira-lhe a vida em holocausto ao crime!

Não lhe valeu, sequer, ser ele o filho
 Do velho escravo, em cujos braços fidos
 O senhor expirara...o pai do moço
 Que a sentença ordenou e a que assistiu,
 Insensível a dor, que não tem nome,
 Às lágrimas da mãe, da mulher negra
 Que criara no seio, e que pedia-lhe,
 De joelhos, de rastro, espedaçados
 A alma e coração..."Senhor perdoe,
 Perdoe-lhe por Deus...ele é meu filho!"
 Mataram-no, cruéis, sem ter remorsos,
 Sem mágoa de o fazer, nem ter receios
 De que a lei os punisse pelo crime!

--

E a tudo isto – que espanta em seus horrores,
 A natureza ria! O sol em mornos beijos
 Escutava da selva a verde fronde,
 Como os primas da esmeralda,
 Com seus feixes de raios incendendo
 A coroa da serra no horizonte!

--

O céu era anil sem ter um nimbo
 Que manchasse a face transparente...
 A brisa perpassava olente e branda
 Como o doce ofegar do lindo infante
 Sobre o colo materno adormecido...
 A seara ondulando espigas de ouro,
 Regato, em misteriosos murmúrios,
 Dizia ao nenúfar frases de amores...
 O rebanho pascia nas colinas...
 A res mugia além...e os passarinhos
 Alegre, saltitando pelos ramos,
 Cantavam ternas, amorosas dhulias...
 Tudo, tudo sorria!...e ao grande hino,
 Que ao Credor a criação mandava,
 Se juntava o gemido lacerante
 Da vítima, que em atroz, crua agonia
 Morria lento e lento,...e o som dos golpes,

Que o algoz infligia impiedoso!

--

Pungente, amargo contraste, -
 Foi essa cena de então!
 Do escravo os gritos agudos
 Foram cruel irrisão...
 Foi o seu sangue um sarcasmo
 Lançado sobre a nação!

E o sol se erguia no espaço (com acerba ironia)
 Com brilhante claridade...
 E os homens, crendo-se livres
 Falavam de liberdade...
 E o azorrague fétida
 Cômica a maior barbaridade!...

E cenas destas ferozes
 ...cada dia – reproduz!...
 E a crença que professamos
 É a crença de Jesus!...
 E esta nação se chama
 A terra de Santa Cruz!!...

Pois bem, se á mísera alimária,
 Que se vende qual vil mercadoria,
 Que se abate à mercê do despotismo,
 Como se talha de vez nos matadouros,
 Não é dado sentir santos afetos,
 Não pode amar a esposa, a mãe, aos filhos,
 E lar, e pátria, a liberdade, a luz,
 Termine d'um golpe, do cativo,
 A miserável lúgubre existência.

A vida é condição ter-se direitos,
 Ter-se n'alma afeição,... no crâneo ideias...
 Ter nobre a aspiração...livre a vontade...
 Ter justiça é árbitro e liberdade!

--

Se nada, pois é dado ao pobre escravo
 a não ser o desprezo (...) mais homens
 e o dever de mover-se a seu aceno
 passivo, humilde, degradado e vil –
 eu não quero viver mais um instante (*indo à árvore passa a corda em um ramo, formando
 a laçada.*)

X:X:X

Adeus, meu filho, até já!
Vou encontrar-te...

Mas onde?
Junto a Deus....
Mas Deus existe?
Responde campa...responde

X:X:X
Responde...
Fala-me, ó cruz,
Dize
Existe uma outra vida.
A dúvida tira-me d'alma
Sede a luz de um suicida.

X:X:X
Tudo emudece, é silencio
T'è meu próprio coração!
Dorme, ó filho, a paz do nada...
Ó não acorde mais não!
Não queiras ver outro quadro da pungente escravidão!

E tu, ó sol radioso
Abre teu brilho no espaço,
Alumia a liberdade
Dos cativos do baraço
Sobe sol, sobe mais alto...
Manda os teus feixes de luz!
Que doirem a campa, a força,
E vergalho, o tronco, a cruz!

(Tendo o baraço ao pescoço) – Um magistrado e um sacerdote entram, este da direita e aquele da esquerda

Sacerdote:
Detém em nome de Cristo!

Magistrado:
Suspende em nome da lei!
Cristo e lei...Deus e os homens qual é mais falso, eu não sei.
Renego a ambos, maldigo-os...
Como as causas do meu mal.

Sacerdote:
Os homens sim, Cristo não!

Magistrado:

A justiça é meu fanal!

José:

Buscam salvar não a mim,
Mas sua propriedade...*(irônico)*

Sacerdote:

Eu só te ofereço o conforto.

Magistrado:

Eu te trago a liberdade...

José *(delirando)*:

É tarde...sim...muito tarde.
Chegaste já no final *(sentindo-se sufocar)*
- inferno! *(descendo a boca da cena)*
Também fujo do chacal...

(os dois personagens seguram-no; José debatendo em grande desespero e ansiedade)

Só salvais ao homem físico *(com muita força)*

Tá morto o homem moral

Irrrompe em gargalhadas

(Abre-se o pano de fundo deixando ver uma praga, em cunho centro se levanta a estátua da liberdade, defendendo uma criança. No (...) a inscrição em letras de ouro: 28 de setembro de 1871. Rodeiam-se reverente escravos de ambos os sexos. O corpo cênico em grande gala, formando alas a direita e a esquerda)

Os mesmos personagens, os do 1º quadro:

Sacerdote:

Grande Deus: seja esta cena a final da escravidão.

Magistrado:

Que não mais cora de pejo a brasílica Nação.

(Canta-se o hino da Associação)

6.7. ANEXO VII – Uma cena do futuro (1884) de Arthur Rocha

Foi um sonho que eu tive...Horível sonho

Fantástico, medonho!

Tremo ainda ao lembrar a triste cena

Que, a dormir e a sofrer presenciei...

Corre-me incerta, no papel, a pena

Ao ter de referir o que eu sonhei!

Força é que eu fale,

Que conte ao mundo essa pungente história

A qual nenhum outro acaso iguale
 Por mais que a busque a universal memória!

Teatro – era o Brasil...Vasto cenário
 De altos feitos em guerras e na paz;
 Atores – um soldado, um argentário.
 Uma mulher escrava...e ninguém mais.
 É trágica esta história...Ouvindo-a bem
 Ides tremer...e refletir depois.
 A ação se passa n'uma estância, em
 Mil oitocentos e oitenta e dois.
 - Silêncio!

I

A noite caía
 Pesada, lúgubre, escura,
 E das trevas na espessura
 Nem céu, nem terra se via
 E, entanto, ao longo da estrada
 Sempre que o céu fuzilava,
 Se percebia um soldado
 Que, apressado,
 Caminhava.

De vez em quando, ruído
 Estranho ao longe se ouvia...
 Ruído que prenuncia
 Da tempestade o furor
 E o soldado, em seu caminho,
 Nem os passos moderava;
 Ao contrário; até marchava
 Cada vez com mais ardor!

Pelas matas contornantes
 Se medo as feras rugiam
 No céu, em curvas brilhantes
 Os relâmpagos luziam
 A custo se respirava
 Naquele plúmbeo ambiente...

E o soldado caminhava,
 Caminhava sempre em frente!

Em fundas cismas absorto,
 Pensativo e preocupado,
 Marchava o pobre soldado
 Como o fantasma de um morto.

Marchando assim, parecia
De um sonho horrível – a presa.
E em torno de si não via
As fúrias da Natureza!

Porque marchava o soldado
Assim, de noite e sozinho,
Sempre no mesmo caminho
Sempre soturno e apressado?
Que estranha missão, que encargo,
A cumprir um acaso iria,
Naquele passo tão largo
E atitude tão sombria?

Ninguém poderá dizê-lo...
Fundo mistério cercava
O homem que caminhava
Como um triste pesadelo!

E o soldado, tristemente,
Caminhava sempre em frente!

II

Já nas dobras do Oriente
Da aurora a luz aparece,
Até nem mesmo parece
Ter havido temporal.
Aos efeitos de bonança
Todos os seres se agitam,
E os passarinhos voitam
No florido laranjal.

Chega o soldado à porteira
De uma casa grande e rica...
Chega...para...pensa e fica
Como que à espera de alguém
Eia aparece uma escrava,
Bela ainda, mas sem brilho
Que ao vê-lo exclama: - Meu filho!
E ele lhe diz: - Minha mãe!

Abraçam-se os dois, e logo
Lhe diz comovida a escrava.
Que bem longe dela estava
Encontra-lo então ali
- Quando é que chegaste? – Agora
- E d'onde vens? – Da cidade.

- Então essa tempestade
Apanhastes? – Não senti

- Meu único filho! E pra ver-me
Tanto perigo arrostaste?!...

- Não, minha mãe, enganastes,
Não foi para isso que eu vim
Espantada da resposta
Disse a mãe – Ó pai celeste!
Se pra isso não vieste,
Que queres, então, de mim?

- De ti, ó mãe, nada quero,
Ou antes – o que eu queira
Era – ver se te ano via
Era – entrar sem te falar.

- Que dize?!...Tens, porventura
Vergonha de mim?...-Suspende
Essa suspeita me ofende
Nunca deixei de te amar.

- É escrava ainda, é certo,
Eu – soldado brasileiro
Tu – gemes no cativoiro
Eu – à pátria a vida dei
Nossos destinos cruentos
Entre si mesmos se atam:
Em nome da lei te matam.
Eu mato em nome da lei!

- Vergonha de ti?! Acaso
É culpa tua, se a sorte
Deu-te a vida e deu-te a morte,
Deu-te a luz e a escuridão?!...
É culpa tua se existe
Lei que em plena sociedade,
Aos filhos dá liberdade,
Deixa as mães na escravidão?!

- De ti vergonha não tenho...
É minha mãe, isso basta,
E adoro todo o que arrasta
Do cativoiro o grilhão
O que me envergonha e abate,
O que me rebaixa e aterra,
É ser filho de uma terra
Em que medra a escravidão!

...Assim falou, caloroso,
O pobre e humilde soldado,
Que em soluços sufocado
A mãe chorosa abraçou.

E diante desta cena
O sol, que no azul brilhava,
Com quem se envergonhada
Também a face velou!...

- A cumprir o meu encargo
Deixa, ó mãe, que eu vá
Dizendo
Foi dela se desprendendo
E à casa se dirigiu

E a mãe, enxugando os olhos
Ali ficou, comovida...
Nem sentiu a despedida,
Nem mais palavras ouviu!

...

III

- 'Stá preso, senhor, dizia
Ao fazendeiro o soldado
Encontrando-o descuidado
No terreiro a passear.

- Preso! Por quê? – Ignoro
Sabê-lo-á na cidade
- Gracejas – Digo a verdade
- Tal não posso acreditar.

- acredite; um tal gracejo
Seria uma necessidade
Não brinco co'a liberdade
E a vida do cidadão!
- E então és tu que a prender-me
Te propões só, sem cuidado?!...
- Meu senhor, eu sou soldado
Cumpro as ordens que me dão

- Sabido que venho sempre
Ver minha mãe, que aqui vive,
Ordem expressa ontem tive
Pra não despertar suspeitas
Nem mesmo escolta me deram

Tudo quanto me disseram
Foi que o prendesse...E prendi!

- Tu, que escravos meu devias
Ser agora, se tão fraco
Não fosse o tal Rio Branco,
Que o ventre livre tornou?
Tens coragem, miserável,
De prender traiçoeiramente
Aquele a quem um demente
Dos teus serviços privou?!...

- Não fiz a lei. Ao contrario,
Dela sou – triste produto,
Se é bom ou mal esse fruto,
Foi ela que assim o fez.
Não vim discutir, nem fique
De ouvir-me falar – surpreso:
'Stá preso, senhor, 'stá preso.
Digo, por última vez.

- Pensas, pois, que será fácil
Levar-me daqui? – Eu creio
De que eu resista, receio
- Não tens, acaso vilão?...

- Não tenho. Estou resolvido.
É coisa já decidida:
Ou perco aqui mesmo a vida
Ou cumpro a minha missão.

- Se eu chamar os meus escravos?
Se eu tentar minha defesa?
Que dizes tu dessa empresa?
Que dizes tu dessa ação?
- Será esse mais um crime
Que seu caráter retrate;
Não é muito que me mate
Quem já matou seu irmão!

- Atrevido! – disse o velho
Em raiva e fúrias de acesso:
- O que dizes? - Está preso!
- Preso? Preso? Preso? Quem?
Vais ver se está preso um homem
Que pode chamar socorro...
-Chame, embora. Sei que morro;
Mas hei de matar também.

E, dizendo-o, já da cinta
A pistola desatilha
Aponta ao velho, engatilha
Como disposto a atirar
E diz: Não chame os escravos
Quem tão mal senhor tem sido
Não pode ser defendido
Pelos que o devem matar

De medo possui-se o velho,
Da verdade se convence,
Vê que não mais se pertence,
Que não pode resistir;
Banhado em frios suores
Nem já injúrias vomita,
Não ameaça, não grita,
Não pensa mesmo em fugir.

- Tens razão. Estou perdido!
A força nada consigo,
Mais vale ser teu amigo
Do que contigo lutar.
Sou rico, e a minha fortuna
Reparto entre nós, os dois,
Fugimos juntos depois
E a vida iremos gozar

- Sou pobre, senhor, é certo,
E quisera ter dinheiro
Pra livrar do cativoiro
Minha mãe meu doce bem...
Mas é nobre, honroso e santo,
O meu dever de soldado.
Morrerei desesperado,
Mas não me vendo a ninguém!

Ouvindo-o falar na mãe,
Do velho a cara felina.
Por instantes se ilumina
Com um sorriso infernal.
Por seus olhos passa um raio
De ódio, raiva, esperança...
Premedita uma vingança?
Ou combina um novo mal?

- Não queres ceder, - replica,
Pois bem, 'tou preso, confesso...
Porém antes só te peço

Um pequenino favor.
 - Que deseja? – Muito pouco...
 Eu, antes de acompanhar-te,
 Desejava aqui, de parte
 Conversar com o meu feitor.

Responde o soldado: - Seja
 E em pouco o feitor chegava.
 Com seu amo conversava
 E saia. – Pronto estou.
 Podemos partir, desde
 Que me acompanhes primeiro
 A ir buscar um dinheiro
 De que careço – Sim, vou

E os dois entraram na casa
 Cujas portas abertas estavam,
 Enquanto o feitor tratava
 De os escravos dispersar
 E quando, ao fim, o soldado
 Com a sua pressa saía,
 Ao tronco amarrada via
 Sua mãe a soluçar.

IV

- Que é isto?!...pergunta o filho
 De atroz surpresa pungido,
 No fundo d'alma ferido
 Por duro golpe da sorte.
 - Nada, - diz o velho rindo
 Da cena que vendo estava,
 Eu sou senhor, ela escrava;
 Vou a cadeira, ela a morte!

Não procures defende-la
 Não procuras atacar-me
 Só tens de livre deixar-me
 Se quiseres que ela viva,
 Pode ser negócio este
 De fazer com igualdade:
 Tu me das a liberdade,
 Dou-te a vida da cativa

- Gracejas, senhor? Que culpa
 Tem minha mãe do que eu faço?!
 - Daqui não dou nem um passo.
 Sem a ver morta, no chão.

- Se tal crime praticasse
 Suas culpas aumentava...
 - quem tem que mate uma escrava
 Quem já matou seu irmão?

- Nada mais tenho a dizer-te...
 De ti somente depende
 Aquela vida que pende
 De um sinal que hei de fazer
 Se em paz me deixas, a vida
 De tua mãe já resgatas;
 Se me prendes e maltratas,
 Verás tua mãe morrer!

Era horrível este transe,
 Dolorosa a alternativa,
 Pra que a mãe ficasse viva
 O filho a honra perdia
 E o pobre e honesto soldado,
 Filho da mísera escrava,
 A si mesmo perguntava
 Se estava morto ou vivia.

Por fim, empunha a pistola
 E diz, altivo, exaltado:
 - Nem perde a honra o soldado,
 Nem perde o amor maternal!
 Sem honra viver não devo,
 Sem mãe não tolero a vida...
 Adeus pra sempre, querida!
 Adeus pra sempre, chacal!

...

Nesse momento, da arma
 Ouviu-se o rouco estampido,
 E o soldado, já caído
 De sangue, num rubro trilho
 Enquanto, louca, perdida
 De dor e de angústia, a escrava
 Ao próprio senhor gritava:
 - Desgraçado!... Era teu filho!!...

Eis o sonho que eu tive. Horrível sonho
 Fantástico, medonho
 Que ainda agora me apavora e aterra
 Toda esta história uma lição encerra:

Para evitar do sonho a triste ação,
Acabai desde já co'a escravidão!

Rio Grande, 27 de agosto de 1884

Arthur Rocha

6.8. ANEXO VIII – Estreia de Julieta dos Santos no Rio Grande

O Artista, 21 de fevereiro de 1883

Fomos ontem ao teatro assistir a estreia da afamada atrizinha rio-grandense Julieta dos Santos.

Entramos no *7 de Setembro* dominados por dois sentimentos perfeitamente antagônicos – desejo de ver a menina e receio de ver.

No primeiro concretizava-se toda nossa vontade de julgar e aplaudir uma criança que nos vastos domínios da arte nos vinha apregoada como um gênio.

No segundo ia o temor de que a pequena atriz que é rio-grandense, não correspondesse as esperanças que nela estavam depositadas.

O espírito de bairrismo exercia, nessa ocasião, sobre o autor destas linhas a sua egoística influência.

Porque...digamo-nos embora as maiores autoridades, que a arte é cosmopolita, que o gênio não tem pátria, há sempre no fundo dos corações dobrado orgulho, quando a gente, genuflexando-se diante de um talento fenomenal, pode dizer a todo o mundo: - este gênio que todos admiram, nasceu na mesma terra que eu nasci!

Desta preocupação originavam-se os nossos receios.

Como rio-grandense que somos, quiséramos que Julieta dos Santos confirma-se brilhantemente o renome de que vinha precedida e acentuasse, no mundo artístico, as gloriosas tradições que esta terra tem firmado com a bravura de seus filhos nos campos de batalha, com a independência e altivez de seu caráter nas lutas generosas da paz.

Pois bem...

A síntese das impressões que em nosso espírito deixou o espetáculo de ontem faz-se nestas poucas palavras:

Voltamos a casa contentíssimos da atriz e orgulhosa da comprovinciana!

Orgulhosos!?!...

Mas porque não dizer – vaidosos uma vez que é cheios de vaidade que nós estamos.

Se pudéssemos, a exemplo do inglês estoico e esplendido que acompanha Bondiu para vê-lo cair seguiríamos Julieta dos Santos a toda a parte onde a conduzir o seu enorme talento para dizer simplesmente as plateias que a aplaudissem nos estes de entusiasmo mais ardente:

- Sabem? Essa menina que cobria de flores é rio-grandense e nos também somos!

Hão de acusar de bairristas, de apaixonados...dirão talvez o acidente de nascimento faz com que vejamos por uma mente extremamente poderosa os merecimentos da adorável criança...

Pois seja: não nos daremos no trabalho de levantar a acusação, e de dentro da solida armadura do nosso orgulho e de nossa vaidade, haveremos de dizer assim? Não é somente a Itália que produz gênios artístico: O Rio Grande do Sul também produziu uma Gemma Cuniberti!

-

Entre todos os numerosos predicados artísticos que possui Julieta há um, sem dúvida nenhuma essencial e que sobrepuja todos os outros: é a voz.

Se houvessem anjos do céu e falassem, certamente falaria assim.

Há na voz de Julieta uma tal doçura, uma tão prodigiosa maleabilidade que só de ouvi-la, sem vê-la, seria bastante para cativar todas as atenuações.

Por aqueles lábios da criança predestinada, as palavras, as frases, os conceitos passam suaves, meigos e, sobretudo, corretos, como se por um leito de coral se deslizesse docemente uma limpa cristalina.

E depois é bela, elegante de formas e sedutora de maneiras...

E que mais dizer dela?

Seria justo exercer uma critica severa e detalhada sobre o trabalho artístico de uma criança, que age somente ao impulso de um talento fenomenal, que não teve escola dramática, que não cogita de observar para reproduzir, que não é definitiva, responsável pelos atos que pratica, porque tudo quanto faz é resultado de uma intuição prodigiosa e não da análise e da comparação?

Não, de certo.

E quando ao contrário pensássemos, não seria a Julieta que sobrescritaríamos as nossas censuras, mas sim aqueles que, porventura, estivessem encarregados de dirigir e encaminhar a sua vocação.

E a eles, efetivamente, diremos agora com franqueza, que desejávamos, sempre que Julieta tem de ouvir o interlocutor, fosse outra a posição de seus braços e não os tivesse caídos ao longo do corpo em atitude de constante desalento.

Tanta é a admiração que temos manifestado pela nossa ilustre comprovinciana, que de certo a empresa nos desculpará desse pequeno reparo, que em nada prejudica os alevantados méritos da fenomenal atrizinha.

O senhor Moreira de Vasconcelos, no pequeno papel que desempenhou no drama mostrou-se artista consciencioso e inteligente.

Os demais auxiliares de *Georgeta* tiveram regular interpretação.

-

A comédia *Amor por anexins*, já muito conhecida do público, conservou a plateia em constante hilaridade e valeu os demais retumbantes aplausos ao Sr. Leal Ferreira, que revelou-se artista cômico de merecimento.

A atriz D. Adelina Castro é extremamente simpática e tirou de seu papel todo o partido possível.

-

O espetáculo finalizou com a poesia de Guerra Junqueiro – *Melro*, magistralmente recitada pela menina Julieta.

O público aplaudiu delirantemente no final do espetáculo, como no final do drama e foram arremessadas a cenas muitas flores e chapéus.

-

A estreia de Julieta foi brilhante e estamos convencidos de que o nosso público saberá fazer justiça a prodigiosa criança, que é já uma glória artística e faz honra a terra de seu berço.

6.9. ANEXO IX - Teatro – “F. Moreira de Vasconcelos” de Francisco Cabral *O Artista*, 26 de abril de 1883.

No Brasil não há teatro.

Parece-nos que esta asseveração não parece de ser demonstrada.

Não sendo já de si uma coisa fácil a organização de um teatro que se possa dizer essencialmente nacional, há, além de tudo, uma multidão de circunstâncias assessorarias que fazem que semelhante manifestação poderosa da Arte, como se fora planta exótica, mas tenha ainda podido florescer sob os ardores tropicais do nosso clima.

Parece isto extraordinário, com efeito.

Se a Arte coexiste com o homem; se nasceu do primeiro sílex que ele ajeitou para as necessidades de sua vida; se atravessando as camadas seculares, veio de idade para idade se aperfeiçoando; se, em tempos de hoje, subsiste como afirmação positiva do belo ideal, e vinculando-se a vida, aos costumes, ao intuitos e aos progressos dos povos em geral, constituiu-se no centro das sociedades uma necessidade indeclinável para atestar a existência da civilização... não se compreende realmente que exista, em pleno século XIX, um país, em que uma das mais poderosas manifestações da Arte, nos tempos modernos – o teatro, não tenha sido até agora, ao menos, objeto de um ensaio sério.

A Arte, como o dia um distinto escritor contemporâneo, emergindo espontaneamente do mais profundo das idades históricas nos antigos hinos védicos, com os quais os pastores orianos acampados as margens do Indus, invocavam as divindades do céu para protegê-los contra os demônios da noite, desenvolveu-se com os progressos humanos, acentuou o seu predomínio, modificou-se, transformou-se na sua ascensão gradativa e entrou pelos tempos modernos para imiscuir-se nos seus costumes, no seu organismo, na sua vida, como molécula indesagregável de seu todo.

O teatro é, em toda a parte onde se estuda mais e se fala menos do que no Brasil, a válvula enorme por onde o grande pulmão da Poesia, da Tragédia, do Drama, que é o estudo das paixões e da Comédia, que é o espelho dos costumes, poreja a invencível força da influência que pode e deve exercer na marcha da civilização.

No entanto, posto que a Estética exija na Arte a ciência do belo, e o Belo, como ideal artístico, surja mais fácil e abundantemente do cérebro que se inunda de fulgores no oceano de luz de um sol tropical; posto que a concepção seja mais brilhante, mais ardente e luxuriosa de galas naqueles que subsistem num meio, onde a natureza tem constantemente as pompas da primavera, o Brasil que reúne todas essas condições climatológicas e mesológicas não dá um passo para atestar que também se sente locado do influxo poderoso da Arte nos tempos modernos.

Genericamente considerada no Brasil, a arte é embrionária, não porque a houvesse elevado a esse estado os germens fecundos de uma procriação metódica e refletida, mas simplesmente porque os seus elementos constitutivos residem nos indivíduos, por influências poderosas do meio climatológico em que vivem.

É corrente que os talentos no Brasil surgem como que a granel, e não raro os esplendores fulgurantes de um gênio ofuscam as vistas das multidões.

Apesar disto, porém, a despeito desta exuberância de elementos, o teatro nacional não se tem formado e não se formará quiçá tão cedo, porque um teatro tem por de trás de si uma aluvião de artes e ciências correlativas, que não se aprendem sem escola, e somente por meio das quais se formam os escritores e os atores.

Para que, neste país, o teatro nacional possa vir a ser uma realidade tangível não é bastante apenas o esforço dos estadistas e a boa vontade do povo; é preciso o estudo dos modelos antigos, sobre os quais o estudo dos modelos antigos sobre os quais a poesia popular e os hinos sacros das diversas religiões do Oriente vieram, de transformação, até as tragédias de Sofócles, Ésquilo e Corneille, aos dramas de Shakespeare e Victor Hugo, as comédias de Molière e as mornas criações de Dumas, Sardou, Augier e Zola...

É mister explorar desde a literatura precisa, conhecido pelo nome de Alexandrina, até os trovistas do século XII, os espíritos de elite que iluminaram de esplendores novos o *siglo* do século XVII em França, e aqueles que, em nossos dias tem produzido os grandes fenômenos literários, artísticos e científicos que dera, ao século corrente o título de século das luzes.

Para a formação de um teatro, mas teatro templo de Arte, e não oficina de imitações caricatas, seria necessário fazer escritores e atores, e tanto uns como outros precisariam mestres e são justamente os mestres que nem abundam na Europa e nem os possui a América, especialmente o Brasil, onde a exceção latim, nenhum outro idioma morto ou antigo entra no programa de estudos oficiais.

Assim pensando, somos forçados a um corolário fatal:

Não há, nem haverá tão cedo no Brasil um teatro.

-

O que é isto, então, que aí existe com esse nome, dir-nos-á o leitor?

É uma imitação burlesca, sem caráter privativo de nacionalidade, sem fonte de vida e sem vida própria; produto monstruoso de um arremedo de civilização, que se

enrosca ao teatro alheio como parasita que, para viver, precisa de fecundar-se com estranha seiva.

Não tem característica moral; não tem intuítos; não tem métodos. Não tem cultores sérios; não tem aplicação social benéfica.

Os vadios de toda a espécie, aqui no Brasil invadiram o teatro dramático e no geral o artista, que prece ser um homem não somente educado e instruído, mas ilustrado mesmo, é antes um salafrário, que nem sabe as mais comezinhas regras de seu próprio idioma.

Dá o abatimento da classe: a sociedade, cheia de preconceitos e de escrúpulos, não considera o autor; e o argentário sovino e o burguês econômico fogem sempre dele com medo que lhe peça dez tostões emprestados.

Felizmente, há exceções e honrosas.

Escrevemos em tese os nossos conceitos, conquanto talvez severíssimos. Hão de ser corroboradas por aqueles que alistados por vocação da legião artística brasileira, olham todos os dias com repugnância para os que lhes desvirtuam as intenções e distanciam-lhes a realização de suas aspirações!

É por isso que o obscuro autor destas linhas, quando encontra um artista, que o é pelo coração, pelas tendências, pelo temperamento, afeiçoa-se lhe como um povo por um herói.

É por isso que esses moços modestos, despretensiosos e dignos que aí estão entre nós e andam em patriótica romaria artística com essa prodigiosa menina que se chama Julieta dos Santos, obrigam as nossas simpatias e arrancam os nossos aplausos.

Era moço, vigoroso, cheio de talento e de esperanças.

Descerravam-se diante de sua esplendida mocidade, como portas de um jardim encantado, as fascinantes verdades do caminho que conduz a gloria, por um processo suavíssimo e sem as comoções da vida errante da boemia Artística.

Ante os seus olhos passaram, porém, como exame de anjos fascinadores, as seduções irresistíveis da Arte que implica com comoções da ribalta; que se banha luz das gambiarras, e se emerge ou surde dos bastidores de papel pintado.

A vida da cena, com todo o seu cortejo de sensações; com a mágica comunicação elétrica que o talento estabelece entre o ator que interpreta e o público que vê, arrancou a Moreira de Vasconcelos o grito de entusiasmo que a mocidade tem sempre a irromper-

lhe da gorja por tudo quanto é generoso, nobre e grande, e ele, a criança futura, o talento promete dor e brilhante, arrastando o preconceito e desprezando os prejuízos sociais, atirou-se sôfrego, a esteira de luz deixada por Joao Caetano, assim como um hebreu em busca da terra da promessa.

Aí o tem hoje diante de si o público rio-grandense.

É hoje o dia de sua festa artística.

Aquele moço não é um especulador: é um artista!

Não mendiga aplausos: esforça-se por arrancá-los!

Não imita os outros: estuda para criar!

Não tem ambições de dinheiro: tem ambições de glória!

Não lisonjeia as plateias: impôs-lhes o seu trabalho!

Não é uma somidade, mas é uma esperança!

Não é uma cabeça que calcula lucros: é um coração que estia de aspirações!

Aplaudi-lo é um dever; animá-lo, uma obrigação.

O Artista, agradecendo ao distinto ator, a parte que lhe cabe no oferecimento que, de sua festa, fez a imprensa rio-grandense, aperta-lhe cordialmente a mão e envia-lhe um abraço de confraternidade.

6.10. ANEXO X – Discurso de Arthur Rocha

Publicado no *Artista*. Rio Grande, 06 de junho de 1883.

A fim de atender a muitos pedidos que nos foram dirigidos por amigos e assinantes, abrimos em seguida espaço ao discurso que, na noite de 3 do corrente, proferiu no teatro 7 de Setembro desta cidade, o nosso colega e amigo o Sr. Arthur Rocha.

O nosso amigo recusava dar o seu discurso a publicidade, alegando o seu nenhum merecimento.

Cedeu, porém, as solicitações do proprietário desta folha; e, consentindo em que levemos a publico seu trabalho, dá-nos ensejo a que recomendemos essa produção aos nossos leitores, nos quais constituímos julgadores entre os escrúpulos do nosso colega e amigo e o nosso interesse em combatê-los.

Eis o discurso:

Começo por declarar-vos, minhas senhoras e meus senhores, que não venho fazer uma conferência abolicionista como por aí se propalou.

O Rio Grande é uma terra onde o movimento emancipador não tem tido até agora manifestação pública fora dos estreitos limites das manumissões particulares e, portanto, onde a ideia abolicionista com quanto afagada vivamente por muitos corações generosos, não teve ainda o início de uma obra de propaganda.

Por enquanto – o abolicionismo é, na cidade do Rio Grande, - o ideal que a todos sorri; o sonho dourado das imaginações ardentes; o imã que atrai um sem número de simpatias; a miragem que seduz a uns quantos viajores da penosa e longa estrada da vida...

O germe existe, não há de negá-lo.

Falta, porém, que surja do meio da multidão uma poderosa individualidade que possa dar corpo ao ideal e formas reais ao sonho; que converta as simpatias manifestadas em dedicações enérgicas e transforme a enganadora miragem em verdadeiro oásis.

Não posso ser eu, pois, essa individualidade.

Para obras de tal grandeza – quer-se uma musculatura gigante, retesada pelo exercícios da força e excitada pela força das lutas;...

Quer-se a coragem que não se entibia; a energia que não afrouxa; a dedicação que não esmorece; a vontade que não sucumbe; e o entusiasmo que não esfria.

E, conquanto eu sinta dentro em mim mesmo se atestem cada vez mais as chamas do santo entusiasmo com que abracei a ideia redentora; conquanto a coragem, a energia, a dedicação e a vontade dominem por igual os impulsos de meu coração, careço absolutamente da exterioridade atlética que por si mesma se impõe, e da opulência do espírito, que, pelas suas galas, deduz e fascina até os mais indiferentes.

Uma obra de reconstrução social e política, como a abolição da escravatura, não é cometimento que possa ser facilmente realizado.

Quase sempre os interesses feridos, as ambições contrariadas e o egoísmo atacado dos rotineiros – levantaram, em torno da ideia que se esforça por conquistar terreno, as maiores e as mais sérias dificuldades.

Removê-las é o dever dos propagandistas esforçados; e, para isso, é bem mister que os lutadores tenham consciência de sua força e possam agir independentemente dessa chusma de considerações e prejuízos, que, na sociedade brasileira, só manietar os

movimentos daqueles, cuja existência não é bafejada pelos favores da fortuna nem pelas auras da popularidade.

E se a consciência da minha humildade nem por isso enfraquece a simpatia que eu tributo a ideia da redenção dos cativos;

Se é certo que nem o ouro dos argentários, nem o prestígio dos potentados conseguiriam enervar as minhas convicções e abafar-me no peito as vozes da patriótica indignação;

Se é verdade que a falange dos escravocratas não me inspira receios, nem arma a minha cobiça;

Não é, infelizmente, menos certo que se eu tivesse a veleidade de colocar-me a testa do movimento abolicionista no Rio Grande, a ideia nada lucraria, porque os entusiasmos só se despertam nas almas dos combatentes, quando eles veem diante de supor entre os anéis de fumo das bombardas, transparecer, fulgurante e divinizada pelo amor da glória, a fronte altiva dos heróis!

Deixo, pois a incumbência de abrir as portas as conferências abolicionistas nesta terra aqueles para quem semelhante tarefa seja não só fácil de executar, mas também de fazer calar no espírito público.

Eu me reservo o papel de secundar os esforços dos primeiros; e farei de bom grado a retaguarda desse exercito patriótico, que, na atualidade, como outrora os soldados da cruz, dá combate aos infieis da civilização, levando no pavilhão de guerra, em vez do emblema da sangrenta tragédia do Gólgota, apenas o símbolo augusto da liberdade e de igualdade dos povos!

- O que vim, então, fazer aqui? – inquirirão.

Di-lo-ei.

Eu fui o intermediário entre a Associação Dramática e a pobre escrava, a cujo benefício deve reverter o produto do espetáculo de hoje.

Invocado o meu auxílio em favor da minha desditosa comprovinciana, vítima do nefando crime da pirataria de carne humana, entendi que não podia negar meus serviços a tão justa solicitação o mesmo homem que havia escrito – A filha da escrava.

Empenhar-me por conseguir esse benefício; adjudicar a esse empenho toda o esforço da minha atividade, toda a influência da estima que me orgulho de merecer da Associação Julieta dos Santos, me parecia não um dever adstrito simplesmente ao meu

coração, mas uma obrigação severamente imposta aquele que tivera a coragem de fazer-se propagandista da extinção da escravatura.

Atendido pelos dignos membros da Associação Dramática, que são em sua totalidade brasileiros e patriotas, constitui, pois – um outro dever.

O de vir servir de intermediário entre a pobre escrava que aspira à liberdade e o generoso publico que se digna a contribuir para que ela a obtenha.

Eis explicada a minha posição...

E aqui estou, minhas senhoras e meus senhores, para dizer-vos:

O autor da *Filha da escrava* aproveita desta oportunidade para agradecer a ilustrada e independente imprensa do Rio Grande do Sul ao público em geral á Associação Dramática o modo altamente lisonjeiro por que o trataram de seu humilde trabalho literário.

Todas as manifestações de que fizeram alvo, demasiadamente o penhoraram, e é-lhe impossível descrever as alegrias e o reconhecimento de que se sentiu possuído quando soavam a seus ouvidos os rumores da ovação com que o distinguiram.

Mas (precisa dizê-lo) em nenhuma ocasião se sentiu mais fortemente comovido do que neste momento, em que vê que o seu trabalho, o fruto de algumas vigílias, o insignificante testemunho do profundo amor que consagra a grande ideia da atualidade, vai servir para resgatar dos horrores da escravidão uma pobre moça de 16 anos, restituindo assim a sociedade brasileira uma mulher, que, em todo o caso, representa uma mãe de família do futuro!

E...francamente o digo:

Ou seja porque o sangue tenha afinidades miraculosas, e eu sinta a influência do fenômeno agindo sobre o meu organismo; ou seja porque, efetivamente, a ideia abolicionista exerça sobre todos o mágico poder da verdade que se impõe com a mesma tirania com que a luz se impõe a treva; eu experimento hoje...agora, na minha alma de moço, umas alegrias são, uns júbilos bons e honestos do homem que, pela primeira vez na sua vida, tem ocasião de verificar que o seu trabalho já serviu, uma vez ao menos, para uma grande obra de reparação e de justiça social!

Sim, que é o efetivamente!...

Ninguém pense que, ao libertar um escravo, faz um serviço que o recomende as bênçãos da posteridade nem um favor que o escravo deva eternamente agradecer; não!

Quem liberta um escravo cumpre pura e simplesmente um dever de restituição...

É dever cujo cumprimento a Humanidade, a Civilização, o Direito e a própria religião exigem e reclamam instantaneamente.

O escravo não é mais um paria.

Deixou a muito de ser considerando o produto de um direito legal para se converter em vítima de um crime abominável.

Desde a época em que, como já uma vez o disse repetindo palavras de Teófilo Braga, a velha psicologia renovou-se na atmosfera experimental da Biologia; a gasta Teodicéia tornou-se a ciência das religiões; a Gramática Geral transformou-se na Linguística e na Filologia comparada, e a Estéril Moral, a Política do Empirismo, o Direito Constituído, a Arte, a Literatura, o encadeamento da História e a Economia Política se agruparam como fenômenos dinâmicos de uma nova ciência superior – a Sociologia, - ter escravos é um crime que revolta, ser escravo um martírio que nobilita!

A escravidão não pode medrar impunemente em pleno século XIX.

É planta hiberna que não pode vicejar nem florescer na temperatura cálida dessa prodigiosa estufa, aquecida pelas luzes da civilização moderna, e menos aclimatar-se no solo brasileiro, onde cada nesga de céu que se divisa através do copado dos bosques; cada penteia por entre as pompas de uma vegetação abundante e luxuriosa; cada montanha azulada que se ergue altiva para as eminências do espaço; cada flor que desabrocha na terra e cada estrela que cintila no firmamento – parece entoar um hino de respeito e amor à liberdade!

A terra que é ensombrada pelos Andes e banhada pelo Amazonas não pode abrigar escravos: é terra de livres!

Neste continente, que o caboclo nu correu de sul ao norte, indômito como o tigre, generoso como o leão, valente como o touro, subiu como a serpente e livre como os ventos; em que se bilouçou indolente na rede dos bambus num ambiente perfumado pela flor da magnólia, e fantasiou as suavíssimas lendas da poesia indígena, a escravidão e parasita danosa, que, enroscada ao tronco da grande árvore do progresso nacional, suga-lhe toda a seiva e impossibilita o desenvolvimento.

O Brasil não pode, pois, ter escravos.

E eu sinto que as circunstâncias me não permitam entrar agora na exposição detalhada dos motivos econômicos, políticos, sociais e filosóficos que abundantemente se prestariam a justificar a minha asserção.

Por enquanto vim somente trazer a vossa presença esta mártir! (Apresentando ao público a escrava Conceição).

É branca, meus senhores, e é escrava!!...

E se a escravidão que, no Brasil, é oriunda da África e da raça negra, chegou a produzir destes fenômenos, é preciso concluir o seguinte: ou que os senhores desceram até os seus escravos, ou os que escravos subiram até aos seus senhores!

Como quer que seja o produto da ligação híbrida aqui o tendes:

É moça: foi educada por uma família que a ama como filha; quiçá não lhe cruzasse nunca pela mente a ideia de que era escrava, e, como tal, sujeita a todos os torvos e negros martírios da sua condição; acostumou-se a viver no lar, aspirando os aromas subtis da felicidade doméstica e aprendendo, nos exemplos de seus protetores, a ser virtuosa e boa; sonhou (quem sabe?) com a casamento; pensou em vir a ser mãe de família e em rever-se, feliz e orgulhosa, nas graças infantis de seu filhinhos.

Mas eis que a fatalidade deixa cair e pesado braço sobre o pobre cego de quem é escrava, e o perseguido da sorte vê-se forçado a reduzir a dinheiro tão mal aquinhoou.

Pois bem, minhas senhoras e meus senhores; o que viestes fazer hoje aqui foi reparar a injustiça do passado descer da cruz do seu martírio essa vítima de ambições humanas; resgatar do cativo uma mulher para atirá-la no seio da sociedade; arrancá-la, enfim, da abjeção do servilismo para deposita-la no santuário da família!

Que ela aproveite do vosso benefício...

E que, no futuro, quando no seio da ventura que eu sinceramente lhe desejo, lançar-se os olhos de sua alma reconhecida para o passado, possa, num assomo de intraduzível gratidão dizer:

- Abençoados aqueles que se esforçam e trabalham por espedaçar os grilhões do cativo!...

Por ela, minhas senhoras e meus senhores, eu agradeço aqui a generosa coadjuvação que lhe prestastes.

E, ao vê-la livre, restituída a sociedade, renascendo, para a família, dos destroços do seu passado extinto, assim como a fênix da antiguidade pagã renascia, para a vida, das próprias chamas em que se abraçara, eu farei publicamente um apelo:

Ó mães!...Mães do presente e mães do futuro!...vós que tendes filhos e sabeis o que são para um coração materno esses pequeninos antes, nos quais toda a vossa vida se concentra, todas as vossas esperanças se agrupam...vós que chorais quando a febre os consome e rides quando a alegria os domina...vós, a quem incumbe a melindrosa tarefa de abrir-lhes nos tenros corações todas as veredas da virtude e do amor do próximo...Vós que tendes a alma cheia de afetos e estremeceis a simples ideia de perde-los...Ó mães! Que os vossos corações sensíveis e bons se comovam diante dessa multidão de antes, privados tirânica e criminosamente do dom inapreciável da liberdade e, desde o berço, desde as primeiras palavras que houverdes de ensinar aos vossos filhos, possais incurtir-lhes no espírito esta grande verdade:

- A humanidade é uma só família: os homens são todos irmãos; e, portanto, a escravidão é um crime, e o escravo, pela sua condição de mártir, um verdadeiro Cristo no século XIX.

6.11. ANEXO XI - Noticiário

Artista, Rio Grande, 28 de maio de 1883

A companhia dramática dirigida pelo distinto artista Sr. Moreira de Vasconcelos exibiu anteontem o drama em 3 atos *A Filha da Escrava*, produção do talentoso dramaturgo rio-grandense Arthur Rocha.

A filha da escrava, como está a indicar o seu título, é um drama de propaganda abolicionista, essa grandiosa ideia que faz na atualidade a aspiração da maioria dos brasileiros que com o mais desinteressado patriotismo combatem em defesa da redenção dos cativos.

O trabalho de Arthur Rocha é digno de ser apreciado por todos aqueles que sabem aquilatar o quanto esse nosso ilustrado comprovinciano, se esforça e estuda com louvável intenção de dotar a literatura pátria com magnificas produções da lavra de seu fecundo talento.

O seu novo drama, onde o espectador vê reproduzido em cena o que constantemente por aí sucede no lar da família, como consequência da escravidão é escrito com verdadeiro primor e naquela linguagem e beleza de estilo que tanto recomenda o seu inspirado autor como um de nossos mais festejados escritores.

Arthur Rocha soube de tal forma e com tanta perfeição criar os personagens de que se compõe A filha da escrava, que, sem medo de errar, podemos afirmar que todos aqueles tipos estão dignamente delineados e com muita naturalidade. Tem cenas de efeito, magnificas e arrebatadoras.

Especialmente para ser representada por Julieta dos Santos, o papel de Ersília, foi magistralmente desempenhado por essa talentosa criança, que, interpretando o pensamento do autor, soube com elevação de sentimentos, arte e naturalidade, dar vida e animação aquele importante papel.

D. Jesuína Leal, foi encarregada do desempenho do papel de Elvira, escrava, e o fez de maneira a merecer os aplausos que lhe foram tributados pela plateia.

O velho Ataíde teve um digno interprete na pessoa do distinto artista Sr. Leal Ferreira, que houve-se muito bem no desempenho do referido papel.

Moreira de Vasconcelos no papel de Carlos nada deixou a desejar, e trabalhou como sempre a contento geral, sendo muito aplaudido.

Os mais artistas, como sejam os Srs. Irineu dos Santos no papel de Lourenço, e Rocha, no de Bernardo, o usurário, foram perfeitamente, com especialidade o último, que foi digno da atenção dos espectadores, pela forma com que estava caracterizado representando um tipo muito conhecido.

Findo o espetáculo foi chamado ao proscênio o autor, que aparecendo em companhia da distinta atrizinha Julieta dos Santos, foram recebidos com os mais retumbantes aplausos que surgiam de todos os cantos da plateia e dos camarotes, onde o belo sexo saudava a Arthur Rocha, acenando com os lenços.

Em seguida e acalmando se por um momento de entusiasmo publico, aparecem em um camarote o cidadão Arthur Manoel da Silva, e em um entusiástico discurso que pronunciou saudou aquele nosso distinto colega.

Após ocupou o mesmo camarote um interessante menino, que poderá ter de 8 a 9 anos, e que nos dizem ser filho do Sr. Manoel R. do Nascimento, e que por espaço de alguns minutos ocupou a atenção do público, em um bonito discurso, em o qual

desenvolveu-se admiravelmente aquela criança, que apenas em tão tenra idade já demonstra a sua grande vocação para oratória, merecendo por isso que seus progenitores não descurem da educação a que está a merecer, a fim de que um dia seja aís um cidadão a honrar a pátria que lhe serviu de berço.

De um camarote da 2^a ordem leu uma poesia de sua lavra o Sr. Cipriano Porto Alegre, exalçando os méritos da laureada atrizinha Julieta dos Santos.

Depois de todas estas manifestações de apreço ao talentoso escritor e dramaturgo rio-grandense, por parte do publico, seguiram-se as seguintes, em magníficos presentes ofertados pelos artistas da companhia dramática:

Da atrizinha Julieta dos Santos, em nome de toda a companhia, um rico relógio inglês, corrente de trespasse, medalhão, e um custoso canivete, tudo de ouro. Na tampa acham-se gravadas as iniciais A.R. e no inverso – A associação Julieta dos Santos O.D. 26 de Maio de 1883. Particularmente, ofereceu a sua fotografia com dedicatória a Arthur Rocha.

Pelo ilustre autor e escritor, Sr. Moreira de Vasconcelos, diretor da mesma companhia, um álbum para autógrafos, encadernado em veludo carmesim, com o retrato do ofertante encaixilhado na face. Na lombada lê-se: À Arthur Rocha – Moreira de Vasconcelos.

Pela simpática e distinta atriz Adelina de Castro, uma caixinha, sobre a qual lê-se – Amizade – dois passadores de prata dourada, para guardanapo;

Pelo Sr. Irineu dos Santos um artístico passador de outro para gravata;

Pela apreciável atriz Sra. D. Jesuína Leal, uma linda cigarreira de prata dourada;

Pela Sra. D. Francisca Leal, uma lapiseira de ouro, trabalho de apurado gosto;

Pelo gracioso e inteligente ator Sr. João Rocha, uma abotoadura de ouro, para peito de camisa;

Pelo Sr. Leal Ferreira uma fosforeira de prata lavrada.

Pelo ponto da companhia, o Sr. Cruz e Souza, que também dedicou a Arthur Rocha, um belíssimo soneto de sua lavra, uma abotoadura de ouro completa.

Todos os artistas acompanharam essas ofertas com bonitas palavras, lisonjeiras e encarecedoras do talento de Arthur Rocha.

Findo o drama representou-se a comédia já conhecida do nosso público – A ordem é rressonar, a qual foi perfeitamente desempenhada, sendo alvo dos aplausos do público o

simpático artista Joao Rocha, que realmente esteve impagável, e bem mereceu esses vitores por parte de seus numerosos apreciados.

Ontem foi repetido o mesmo drama, sendo o autor o alvo dos aplausos da plateia em constantes e repetidos chamados à cena.

Compareceu ao espetáculo a banda de música da sociedade Lira Artística que nos intervalos executou várias peças do seu repertório.

A concorrência em ambas as noites foi extraordinária, com especialidade na primeira, onde camarotes, plateia e galerias regurgitavam de espectadores.

Ao nosso distinto colega e amigo Arthur Rocha, as nossas sinceras felicitações por mais este brilhante triunfo.

--

8.12. ANEXO XII – Crítica teatral (1885)

Pacotilha. Maranhão, 30 de janeiro de 1885.

Os Filhos da Viúva tinham-nos feito a mais brilhante apresentação de Arthur Rocha, como um profundo observador de costumes.

Agora *A filha da escrava*, ontem levada no S. Luiz com o título – *A Filha da mártir*, deu-nos a conhecer nele um trabalhador insigne, um combatente poderoso nesta grande campanha que em todo país se empenha hoje para a regeneração da pátria.

Arthur Rocha que nos *Filhos da viúva* havia explorado com rara felicidade um drama de família, desses que todos os dias repetem-se a nossos olhos, atirou-se ao campo agitado da polêmica, e deu na *Filha da escrava* um primoroso estudo, a propósito de problema social, que hoje agita e convulsiona a *psiquê* brasileira.

A Filha da escrava, produção de um valor literário incontestável, por isso que as cenas sucedem-se com uma extrema facilidade, e o seu estilo é primorosamente cuidado, tem além disso um grande merecimento para nós, os que andamos empenhados nesta luta homérica entre a liberdade e a escravidão. Drama de combate, em que o autor discute com maestria o difícil problema da transformação do trabalho, que atualmente nos preocupa, é ele um bom contingente, um auxílio inestimável aos que trabalham pela verdade e pelo direito, pela felicidade e prosperidade da pátria, contra os interesses egoísticos de alguns.

Merece, por isso louvores Arthur Rocha, que põe o seu invejável talento artístico ao serviço da mais nobre e das mais santa de todas as causas.

Digam-nos embora os exigentes que, no seu drama, a exemplo do que acontece com todas as obras de polêmica, está um tanto descurada a parte literária da peça sustentaremos sempre que *A filha da escrava* é um primor, uma joia artística, porque ali se discute com verdade e por meio de argumentos poderosíssimos uma questão de atualidade social.

Parabéns, pois, ao insigne escritor rio grandense.

-

Por tudo isso, e ainda mais por que realizava-se ontem o benefício da talentosa atriz brasileira Adelina Castro, o teatro teve uma concorrência pouco comum na presente estação. Os camarotes e cadeiras estavam todos tomados e somente as gerais apresentavam claros bem pronunciados.

O público quis talvez dar essa forma uma demonstração do apreço que lhe merece Adelina Castro, concorrendo ao teatro na noite de seu benefício e vitoriando-a com desusado calor.

E a inteligente atriz é digna sem dúvida dessas provas de simpatia. Novel na arte, mas inteligente e estudiosa, tem ela uma carreira artística feliz. A vista do pouco tempo em que trabalha, só o cuidado que lhe inspiram os papéis que lhe são confiados e a consciência com que os desempenha, poderia dar lugar aos aplausos e as ovações com que o público a recebe.

Não queremos atribuir a Adelina Castro extraordinárias conquistas no campo da arte, não lhe atribuiremos tampouco proporções geniais; mas diremos que bem poucas atrizes temos visto com a naturalidade e graça que a distinguem.

Filiada a uma escola artística que prefere a verdade das interpretações as situações espetaculosas e efeito, tem-se Adelina Castro saído com galhardia das dificuldades da cena. Não caiu jamais na frieza e falta de animação, que são os escolhos, de encontro aos quais naufragam quase sempre os artistas de sua escola.

Aos papeis que representa, sabe ela dar a vida e o colorido indispensáveis.

E são estas as qualidades que o público maranhense aprecia na inteligente e talentosa atriz, que tem diante de si um velo futuro artístico. Jovem e talentosa, a arte é para ela um santuário, cujas portas abrem-se por forças ocultas, a sua simples aproximação.

As palmas, os aplausos e os buquês que ontem recebeu, em soleníssima apoteose, na noite de sua festa artística, são a prova mais cabal de seu merecimento.

-

O desempenho do drama correu muito regularmente.

-

Acendendo ao pedido que lhe foi feito, Adelina vestida a caráter, recitou a belíssima poesia de Pinheiro Chagas – *A liberdade*.

Deu fim ao espetáculo a espirituosa comédia – *Dois cães a um osso*, desempenhada por Lisboa e Portugal.

O público riu e aplaudiu.

8.13. ANEXO XIII - O abolicionismo no Maranhão

Diário de Notícias, Pará, 26 de fevereiro de 1885 – Assinada por Brutus

Escrevem-nos:

“A ideia é tão generosa e humanitária, que pouco a pouco há de prostrar os interesses sórdidos que ainda prendem alguns brasileiros e africanos a essa tutela eterna e vexatória – a escravidão!

Não conseguirão parar-lhe o curso rápido e vitorioso.

O Maranhão – apontado por todas as províncias do Império como baluarte da escravocracia; as Tulherias da grande ideia nacional; aterra sistematicamente aferrada ao ignóbil trabalho do braço escravizado, - e que estremece ante o olhar de qualquer presidente; a terra que ainda não se emancipou dos mandões, como Pernambuco e S. Paulo, e da escravatura como o Pará e o Amazonas, teve ultimamente um assomo de ruborizante dignidade.

A festejada atriz Adelina Castro exibiu em a noite de seu benefício a famosa peça abolicionista – *A filha da Escrava* de Arthur Rocha, e cuja a representação pela companhia de Moreira de Vasconcelos fora proibida.

Houve mudança de título – foi desta vez com o de – *A filha da mártir*.

A magnífica composição de A. Rocha causou um delírio extraordinário. Os aplausos multiplicavam-se. Os bravos saíam rápidos e espontâneos. Cruzavam-se ditos. Os escravocratas levantam-se da plateia. Houve um barulho nunca visto no teatro do Maranhão.

Os escravocratas mais perros fizeram pressão sobre os jornalistas.

A *Pacotilha* foi o único jornal da imparcialidade.

Um dos redatores do *Pais* chegou a levantar-se da plateia na soberba discussão da lei do Rio Branco, no 2º ato.

O entusiasmo foi tanto, que a peça repetiu-se para a libertação de uma infeliz escrava, cuja carta lhe foi entregue.

A passeata do Club Francisquina foi toda abolicionista.

Os burgueses, alulam, fremem, e tortegam...mas a ideia há de conseguir independência social como conseguiu a independência política. – Brutus”.