

Humanismo em cena: o projeto abolicionista em *Zamor e Mirza*, de Olympe de Gouges

***Humanism Onstage: The Abolitionist Project in Olympe de Gouges' Zamor
and Mirza***

Rômulo Titton DEZEN*

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

RESUMO: Este artigo examina *Zamor et Mirza* (1789) de Olympe de Gouges como peça fundadora no diálogo entre literatura e direitos humanos, explorando seu duplo caráter de denúncia abolicionista e manifesto feminista. A análise concentra-se em três eixos principais: o uso dos prefácios como espaço de autodefesa e reivindicação intelectual; as estratégias dramatúrgicas que humanizam os personagens escravizados, contrastando com a violência colonial; e, por fim, o papel ambíguo das mulheres brancas como mediadoras de uma justiça ainda limitada pelos códigos de seu tempo. Argumenta-se que a peça, embora marcada pelas contradições do Iluminismo — especialmente na representação da agência negra —, oferece um modelo singular para pensar o teatro como arena política. Ao articular estética e engajamento, Gouges não apenas antecipa debates modernos sobre raça e gênero, mas também desafia os limites do humanismo universalista.

PALAVRAS-CHAVE: Olympe de Gouges. Direitos humanos. Teatro. Iluminismo.

ABSTRACT: This article examines Olympe de Gouges' *Zamor et Mirza* (1789) as a foundational work in the dialogue between literature and human rights, exploring its dual nature as both abolitionist critique and feminist manifesto. The analysis focuses on three key dimensions: first, the strategic use of prefaces as spaces for intellectual self-defense and claim-making; second, the dramaturgical techniques that humanize enslaved characters while exposing colonial violence; and third, the ambiguous role of white women as mediators of justice constrained by period norms. While acknowledging the play's Enlightenment-era contradictions—particularly regarding the representation of Black agency—the study argues that it provides a unique model for understanding theater as political arena. By bridging aesthetics and activism, Gouges not only anticipates modern debates on race and gender but also challenges the boundaries of universalist humanism.

KEYWORDS: Olympe de Gouges. Human rights. Theater. Enlightenment.

* Doutor em Teoria e História literária no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), UNICAMP, com apoio da CAPES. E-mail: romulotitton@gmail.com

Introdução

A literatura, enquanto “bem indispensável” (Candido, 1995), não apenas reflete as contradições de seu tempo, mas também as questiona, tornando-se instrumento de emancipação política e social. Nesse sentido, a obra da escritora e ativista francesa Olympe de Gouges (1748-1793) destaca-se como um marco na intersecção entre produção literária e luta pelos direitos humanos. Seu teatro e seus manifestos não apenas denunciaram as exclusões de gênero e raça no século XVIII, mas também anteciparam debates que ecoam e ganharam força nos dias mais atuais, como a equidade de direitos e a crítica ao colonialismo.

Tendo em vista o contexto de surgimento dos direitos humanos e do cidadão e o legado da pensadora mencionada, este artigo tem como objetivo analisar a contribuição de Gouges para a fundamentação filosófica e literária dos direitos humanos, em especial os direitos das mulheres e a abolição da escravidão, tomando como base sua peça *Zamor et Mirza* (1789) e sua *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* (1791). A escolha dessa autora justifica-se por seu papel singular: enquanto os *philosophes* iluministas defendiam a liberdade e a igualdade de forma abstrata, Gouges materializou esses ideais em reivindicações concretas, estendendo-os às mulheres e aos escravizados – grupos sistematicamente excluídos do projeto humanista do século XVIII. Sua obra literária, muitas vezes relegada a um segundo plano em relação a seus textos políticos, revela-se essencial para compreender como a ficção pode ser um espaço de resistência e ressignificação de direitos.

Para tanto, junto à apresentação da autora de *Le bonheur primitif de l'homme* (1789), seu consistente ensaio filosófico, propor-se-á a análise de algumas passagens chave de *Zamor et Mirza*, peça que dramatiza a violência do sistema colonial e humaniza personagens negros escravizados, rompendo, mesmo que com certas ressalvas, com as representações eurocêntricas então dominantes. A análise demonstrará como Gouges utiliza a linguagem teatral para subverter as hierarquias de poder, articulando literatura e direitos humanos em uma perspectiva interseccional. Ao resgatar sua trajetória – da escrita à guilhotina –, reafirma-se a urgência de revisitar seu legado como parte integrante da história literária e das lutas por justiça social e anticolonialistas.

1 Olympe de Gouges, uma escritora mulher

Nascida Marie Gouze em Montauban (1748), em uma França pré-revolucionária, Olympe de Gouges emergiu como uma das vozes mais irreverentes de seu tempo. Embora fosse filha ilegítima de um poeta aristocrata, sua criação se deu na camada da baixa burguesia, foi criada por um açougueiro e teve uma educação limitada, tendo aprendido a ler e escrever basicamente no convento das Ursulinas, mantendo o *occitan* como língua principal por boa parte de sua vida. Esse enquadramento de vida não a impediu de forjar um destino extraordinário e dedicado às belas letras e à filosofia política. Ao se reinventar em Paris como Olympe de Gouges, adotando um nome que simbolizava sua ruptura com o passado, ela ingressou nos círculos literários ao passo que os transformou em palco para suas demandas por justiça.

Dramaturga prolífica, com mais de vinte peças, e ensaísta, Gouges fez de sua obra um espelho de suas lutas pessoais e coletivas. Em textos como *Nécessité du divorce* (1790), denunciou a opressão matrimonial; em panfletos, combateu o encarceramento por dívidas; e em sua *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* (1791), texto pelo qual ela acabou sendo mais conhecida – e o único que se encontra traduzido ao português –, desafiou a falsa universalidade da Revolução, que excluía as mulheres e os escravizados da cidadania. Tal como se fazia com frequência no século XVIII, Olympe de Gouges trabalha bem a integração da realidade e ficção, trazendo ao palco temas políticos e personalidades reais de seu universo. Tal recurso foi seu método central para atingir o público geral e convencê-lo da urgência de suas pautas.

A princípio, esse marco estilístico de gênero é percebido em seu romance autobiográfico *Mémoire de madame de Valmont* (1788). Antes mesmo de suas peças e manifestos revolucionários, Olympe de Gouges já explorava, no romance em questão, a fronteira entre autobiografia e ficção como estratégia de resistência. O título completo, *Mémoire de Madame de Valmont sur l'ingratitudo et la cruauté de la famille Flaucourt* – Memorial de Madame de Valmont sobre a ingratidão e a crueldade da família Flaucourt, se traduzido ao português – revela sua dupla natureza: um documento que simula um alegado jurídico, mas que é, na verdade, um romance epistolar em diálogo crítico com *As Ligações Perigosas* de Laclos (1782). Gouges apropria-se do nome

"Valmont", porém subverte o arquétipo do sedutor aristocrático presente na obra de Laclos. A escritora constrói si mesma como personagem protagonista, uma mulher astuta que manipula as convenções sociais não por vício, mas para defender sua dignidade e a de sua família.

A obra funciona como um *pastiche* literário e um espelho deformado da vida da autora. Nele, temas como a ilegitimidade paterna, a falta de educação formal e a vingança contra injustiças familiares são reelaborados ficcionalmente. A estrutura fragmentada – que alterna cartas, memórias e vozes anônimas – desvia deliberadamente os planos da autora estabelecidos a princípio, e faz com que ela acabe criando por fim uma teia textual onde a verdade factual importa menos que seu efeito político. Como observa Blanc (2003), o livro era, em parte, uma tentativa de pressionar seu suposto pai biológico a reconhecê-la; mas acaba também sendo um experimento literário que antecipa seu teatro engajado, onde a ficção vem a servir para corrigir a realidade.

Essa fusão entre o pessoal e o coletivo marca toda a produção de Gouges. Em *Le Couvent* (1790), a clausura feminina é denunciada com a mesma veemência com que, em *Zamor et Mirza*, a escravidão é exposta como ferida moral da Revolução. Seu método – misturar gêneros, emprestar nomes da alta cultura para falar dos marginalizados, usar a própria vida como matéria-prima – não era apenas estilístico, era um modo de afirmar que a literatura, quando se recusa a ser ornamento, pode se transformar em um forte apelo por direitos humanos.

Por outro lado, de forma muito concreta, sua postura moderada durante o Terror (1789-1793) revela o cerne de seu humanismo. Enquanto Robespierre justificava a guilhotina como uma virtude revolucionária, Gouges, em panfletos como *Les Trois Urnes* (1793), condenava o excesso de execuções, argumentando que a verdadeira liberdade não poderia ser construída debaixo de banhos de sangue. Essa oposição intransigente à escalada do Terror lhe custaria a vida. Acusada de “ter esquecido as virtudes próprias ao seu sexo” – como declarou o tribunal que a condenou –,¹ foi guilhotinada em novembro

¹ “Lembrem-se dessa virago, essa mulher-homem, a imprudente Olympe de Gouges, que abandonou os cuidados de seu lar, quis fazer política e cometeu crimes... Esse esquecimento de seu sexo a conduziu ao cidadafalso.” Discurso de Pierre Chaumette, 17 de novembro de 1793. (GROULT, B. Introduction : Olympe de Gouges, la première féministe moderne. In *Ainsi soit Olympe de Gouges*. Paris: Bernard Grasset, 2013, p. 41. Tradução minha.)

de 1793. Sua morte, longe de ser um silenciamento, tornou-se emblemática do preço pago por quem ousa expandir os limites dos direitos humanos.

É nesse contexto de radicalidade vital que *Zamor et Mirza* (1789) deve ser lida. A peça, uma das primeiras a representar escravizados negros como protagonistas no teatro francês, não foi apenas um libelo antiescravista, mas um manifesto sobre a dignidade inegociável de todos os seres humanos. Assim, Gouges opera uma dupla transgressão. Ao mesmo tempo que critica o colonialismo, expõe as contradições de uma Revolução que libertava franceses brancos enquanto mantinha negros em correntes. Como será analisado adiante, essa tensão entre o universalismo abstrato e a exclusão é o eixo que estrutura sua obra – e que a torna indispensável para repensar, hoje, os vínculos entre literatura e os direitos das mulheres e dos homens.

2 Prefácio: campo de guerra

Antes de um mergulho no texto teatral de *Zamor et Mirza*, é essencial compreender um pouco como Olympe de Gouges transformou os prefácios de suas obras em verdadeiros manifestos políticos, uma vez que esse paratexto se dá em sua obra enquanto espaços onde a literatura e o ativismo se fundem de maneira inextricável. Portanto, longe de servirem como meras introduções, esses textos prévios funcionam como arena de batalha. Neles, Gouges justificava suas escolhas estéticas e temáticas, defendia-se de críticas misóginas, articulava seu humanismo radical e, não raro, inseria fragmentos autobiográficos que reforçavam sua autoridade como voz pública. Esse teor pode ser observado de alguma forma no seguinte excerto:

A espécie de homens negros sempre me interessou pelo seu lamentável destino. (...) Compenetrada há muito tempo nessa verdade e nessa terrível situação, eu tratei a história deles no primeiro tema dramático que surtiu da minha imaginação. Vários homens se ocuparam de sua situação; trabalharam para torná-la menos desagradável; mas nenhum sequer sonhou em apresentá-los no palco com figurino e a cor tal como eu tentei, isso se a Comédie-Française não tivesse se oposto. (...) Voltando ao terrível destino dos Negros; quando nos empenharemos a mudá-lo ou pelo menos suavizá-lo? (...) O homem é igual em todo lugar. Os Reis que são justos não querem escravo nenhum. (...) Os Europeus ávidos por sangue e por esse metal que a ganância chamou de ouro fizeram com que a Natureza mudasse nesses climas felizes. O pai renegou seu filho, o filho sacrificou seu pai, os irmãos lutaram entre si, e os que perderam foram vendidos como carne no mercado. (...) Um comércio de homens! Deus pai! E a Natureza não estremece! Se eles são animais, não

somos nós como eles? No que os Brancos se diferenciam dessa espécie?²
(Gouges, 2013, p. 63)

A mesma ousadia marca outros prefácios, como o de *Le Couvent* (1790), onde denuncia o plágio de sua obra por um dramaturgo homem como um “assassinato literário”, ou o de *Mariage inattendu de Chérubin* (1791), no qual narra seus conflitos com Beaumarchais (1732-1799) para reivindicar autonomia criativa. Desta forma, a leitura da obra de Olympe de forma mais ampla leva a alçar os seus prefácios a outro grau de importância, fazendo-os, portanto, chaves de leitura indispensáveis, já que eles mostram como Gouges construía, palavra a palavra, não apenas uma obra, mas uma persona pública – a da mulher que recusava o silêncio mesmo quando ele era imposto como virtude de gênero.

Em um contexto literário profundamente marcado por barreiras de gênero, os prefácios tornaram-se, para as escritoras do século XVIII, não apenas um território de insurgência, mas um espaço de autodefesa necessário. Quem precisa justificar a própria escrita? A pergunta aponta imediatamente para a flagrante e fundamental assimetria que estruturava o campo literário. Enquanto os autores homens escreviam a partir de uma posição de suposta neutralidade e autoridade natural, as mulheres precisavam constantemente legitimar seu direito à palavra. Olympe de Gouges, como tantas outras mulheres à época, enfrentava um sistema hostil que exigia dela o que jamais seria questionado a um homem: acusações de plágio, dúvidas sobre a autoria e a desqualificação sistemática de sua voz – fosse por sua suposta falta de educação formal, fosse pelo decorum social, que confinava as mulheres à esfera privada.

Nesse cenário, o prefácio emerge como um espaço singular de liberdade e, paradoxalmente, de autojustificação compulsória. Ali, uma autora não apenas apresentava sua obra, mas construía um complexo aparato defensivo, explicava suas credenciais intelectuais, antecipava argumentos contra as possíveis críticas e, sobretudo, reivindicava seu lugar como sujeito do discurso. Assim, os prefácios de Gouges são menos introduções do que atos performativos de resistência, manifestos em camadas onde o pessoal e o político se entrelaçam para contestar a pergunta implícita que perseguia as escritoras: “Com que direito você escreve?”.

² Todas as traduções propostas neste artigo são de autoria minha. A peça de teatro que é trazida à análise é ainda inédita em língua portuguesa.

Em *Zamor et Mirza*, por exemplo, a justificação transcende o âmbito pessoal e assume um caráter coletivo. Gouges não apenas explica sua motivação antiescravista, mas direciona o olhar do leitor para a urgência moral do tema, como se dissesse: não sou eu que preciso justificar esta escrita, é a França que precisa justificar seu silêncio e sua hipocrisia. Ao endereçar-se diretamente aos escravizados, que é o que ocorre na ocasião do prefácio da peça, ela subverte a hierarquia colonial e, ao mesmo tempo, expõe o cerne do problema: a escrita das mulheres e dos marginalizados sempre foi tratada como exceção que precisa de explicação, enquanto a voz dominante se naturaliza como norma.

Ademais, para além do aspecto de justificativa e autodefesa, a integração dos gêneros de autobiografia e filosofia junto ao prefácio leva a uma reinvenção radical da autoria. Ao transgredir os limites convencionais do gênero, Gouges transformava a justificação em arma. Cada explicação sobre suas escolhas tornava-se um manifesto; cada defesa de seu método, uma denúncia do sistema que a obrigava a defender-se. Se a sociedade do século XVIII insistia em tratar as mulheres como figuras apolíticas, seus prefácios respondiam com um contra-ataque calculado: eram documentos de insurgência que invertiam a lógica, questionando não a legitimidade da autora, mas a ilegitimidade de um mundo que exigia tal questionamento. Esse tom insurgente pode ser observado nos seguintes excertos:

É importante para mim, pois, convencer o público e os detratores da minha Obra da pureza de minhas máximas. Essa produção pode carecer de talento, mas não de moral. É em favor desta moral que a opinião deve se voltar junto a mim. (Gouges, 2007, p. 6)

Depois que o público tiver lido esse Drama, concebido em um tempo em que devia se assemelhar a um Romance tirado do antigo fantástico, ele reconhecerá que este é um quadro fiel da situação atual da América. Tal como esse Drama fora aprovado sob o despotismo da imprensa, eu o trago hoje em seu quarto ano de liberdade. Ofereço-o ao Públco como uma peça autêntica e necessária à minha justificação. Essa produção é incendiária? Não. Apresenta um caráter de insurreição? Não. Tem um objetivo moral? Sim, sem dúvida. (Gouges, 2007, p. 7)

Portanto, em *Zamor et Mirza* mais particularmente, essa dinâmica de justificação e contra-ataque é crucial, o prefácio não só anuncia o tema da peça, mas expõe as tensões entre o universalismo revolucionário e a exclusão dos corpos negros e femininos. Gouges expõe seu objetivo moral – instruir enquanto emociona, como era próprio ao teatro do século XVIII –, mas também realiza um gesto sem precedentes: dirige-se

diretamente aos escravizados, interpelando-os como sujeitos políticos. Essa estratégia subverte a hierarquia colonial ao incluir os excluídos no diálogo literário. Enfim, vale citar o seguinte excerto do texto em questão onde isso acontece:

É a vocês, atualmente, escravos, homens de cor, a quem eu vou falar; talvez eu tenha direitos incontestáveis para repudiar sua ferocidade: cruéis, ao imitar os tiranos, vocês os justificam. A maioria de seus senhores era humana e benevolente, e em sua cega raiva vocês não distinguem as vítimas inocentes de seus perseguidores. (...) Ah! Como vocês provocam o gemido daqueles que desejavam preparar, por meios moderados, um destino mais suave, um destino mais digno de desejo do que todos esses benefícios ilusórios com os quais os autores das calamidades da França e da América os enganaram. (Gouges, 2017, p. 7.)

Esse último trecho é bem representativo do ponto na linha do tempo em que a luta pelos direitos dos escravizados se situava à medida que revela as complexas tensões de seu pensamento abolicionista. Suas palavras oscilam entre a solidariedade genuína e uma reprovação moralizante da resistência violenta, expondo as contradições de um humanismo que condenava a escravidão, mas que compreendia a imposição da civilização nos moldes europeus como a única via possível de organização social e, portanto, um “benefício” aos colonizados. Para além disso, ao criticar a “ferocidade” dos escravos que “imitam os tiranos”, Gouges parece ignorar que a violência insurgente era menos uma escolha do que a única linguagem possível dentro de um sistema fundado no terror colonial.

Sua distinção entre senhores “humanos e benevolentes” e “perseguidores” demonstra uma visão que, embora radical para sua época, permanecia limitada pelo horizonte político do Iluminismo francês. A crença em meios moderados para a abolição contrastava radicalmente com a realidade das *plantations*, onde mesmo os senhores considerados brandos perpetuavam um regime baseado na negação da humanidade dos homens e mulheres negros.

O apelo à paciência e à “justiça divina” que ecoa no prefácio reflete não apenas o pacifismo radical de Gouges, mas também uma certa ingenuidade política. Enquanto ela escrevia, as revoltas em Saint-Domingue já demonstravam que a liberdade raramente é concedida – precisa ser tomada. Sua posição, embora corajosa ao desafiar frontalmente a escravidão, permanecia presa a uma contradição fundamental: como esperar moderação daqueles submetidos a um sistema que era, em sua essência, imoderado em sua残酷de?

Essa tensão entre a condenação moral da escravidão e a rejeição de que o escravismo seja desmantelado à força marca o pensamento de Gouges como produto de seu tempo – um tempo que ainda não conseguia imaginar a abolição como ato vinculado à origem de uma autodeterminação de povos, mas apenas como dádiva da razão iluminada. Em suma, o tom paternalista de seu discurso, “é a vocês que eu vou falar”, revela os limites de um abolicionismo que, mesmo progressista, ainda via os escravizados mais como objetos de compaixão do que como sujeitos de sua própria libertação. Essa dualidade – que humaniza os escravizados ao mesmo tempo que os representa como seres desprovidos de plena agência – manifesta-se de maneira particularmente reveladora na dinâmica entre Zamor e Sophie, cuja relação de suposta cooperação na peça acaba por reiterar hierarquias que a autora pretendia questionar. A leitura atenta de *Zamor et Mirza* demonstra como a obra conjuga avanços revolucionários na representação dos escravizados com concepções ainda vinculadas ao paternalismo colonial.

3 *Zamor et Mirza*: denúncia colonial e limites do humanismo iluminado

A peça *Zamor et Mirza* (1788), de três atos e cerca de 60 páginas, encenada no caloroso contexto da Revolução Francesa, constrói-se como um paradoxo cênico: ao mesmo tempo que expõe a brutalidade do sistema colonial com uma franqueza rara para a época, sua trama revela uma série de contradições do abolicionismo iluminista. Ambientada nas Índias coloniais, o drama acompanha a trajetória do casal de escravizados Zamor e Mirza, fugitivos após Zamor matar um feitor em legítima defesa para proteger Mirza. Esse crime inicial não é representado, apenas referenciado, e é tratado como um ato de resistência que a peça não condena, mas tampouco celebra. De qualquer maneira, é esse fato que ocorre antes da abertura das cortinas que desencadeia um drama jurídico e moral onde se confrontam a rigidez da lei colonial e os apelos por clemência. A fim de alcançar o que é de mais central desse texto dramático e, assim, poder ilustrar literariamente a questão dos direitos humanos à qual se visa neste artigo, propõe-se a análise do primeiro ato em conjunto e de passagens chave de cada um dos outros dois. A primeira parte se isola das outras duas no que diz respeito à ambientação, já que se passa em uma ilha deserta, enquanto o segundo e o terceiro tomam lugar na cidade de referência da colônia.

Antes de qualquer embate, a peça se inicia com uma cena harmônica, em que Zamor e Mirza convivem, conversam e se dividem para cumprir tarefas como buscar frutas. Esse panorama edênico e de verdume exuberante dá lugar ao primeiro fato determinante da ação, a saber, o naufrágio de Sophie e de seu marido Valère. No mesmo instante em que a embarcação dos jovens franceses se aproxima da praia, o casal de fugitivos os socorre do afogamento iminente. Em primeiro lugar, ao salvarem o casal, os escravizados demonstram uma humanidade que a sociedade colonial sabidamente lhes negava. O sobressalto do casal ao se verem diante do furor do mar e nos braços de um casal de negros dá rapidamente lugar à generosidade e gratidão. Isso se nota a partir das seguintes réplicas:

ZAMOR, entrando pelo lado da rocha, carregando nos braços Sophie que parece desmaiada, de vestido branco à la lévite, com cinturão e cabelos soltos. Recupere suas forças, Senhora, não sou mais que um escravo indígena, mas lhe darei auxílio.

SOPHIE, com voz fraca.

Quem quer que seja, deixe-me. Sua piedade me é mais cruel que as ondas. Perdi o que tinha de mais querido. A vida me é odiosa. Ó Valère! Ó meu esposo! O que foi feito de ti?
(...)

VALÈRE.

Ser compassivo a quem devo a vida e a de minha esposa! Não és um selvagem; não tens essa linguagem nem os costumes. És o senhor desta ilha?

ZAMOR.

Não, mas a habitamos sozinhos há alguns dias. Vocês parecem franceses. Se a companhia de escravos não lhes parecer desprezível, de bom grado compartilharemos com vocês a posse desta ilha, e se o destino quiser, terminaremos nossos dias juntos.

SOPHIE, a Valère.

Como esta linguagem me comove! (Aos Escravos.) Generosos mortais, aceitaria suas ofertas, se não fosse mais além buscar um pai que talvez nunca mais encontre! Há dois anos que vagamos pelos mares, sem poder encontrá-lo.
(...)

SOPHIE.

Compassivos mortais, quantas graças lhes devemos! Salvaram nossas vidas, como poderei jamais retribuir?

ZAMOR.

Não me devem nada, ao socorrê-la apenas obedeci à voz de meu coração. (*ele sai.*) (Gouges, 2007, pp. 14-16)

O naufrágio que lança Sophie e Valère nos braços de Zamor e Mirza estabelece, já em suas primeiras interações, uma relação de reciprocidade que subverte as hierarquias coloniais. Ao serem salvos pelo casal de escravizados, os jovens franceses se veem paradoxalmente colocados na posição de devedores - inversão momentânea que a peça explora para questionar os fundamentos mesmos da dominação racial. Assim, a generosidade dos escravizados, que acolhem os franceses sem hesitar, resulta em um relacionamento de aparente horizontalidade. Nesse contexto, o diálogo entre Zamor e Mirza logo na cena um adquire especial relevância, pois ele marca o contraste entre o pensamento do colonizador e o do francês, diga-se assim, esclarecido, abolicionista. Quando Mirza questiona por que os europeus, sendo feitos da mesma forma que eles, detêm tantos privilégios, Zamor responde com um monólogo reflexivo que vai ao cerne da crítica à escravidão. Então, o seguinte trecho traduz muito bem o posicionamento humanista da própria escritora:

Essa diferença é muito pequena, existe apenas na cor; mas as vantagens que eles têm sobre nós são imensas. A arte os elevou acima da Natureza: a instrução os transformou em deuses, enquanto nós somos apenas homens. Eles nos usam nestes climas como usam os animais nos seus. Vieram para estas terras, apoderaram-se das propriedades dos naturais das ilhas, e esses orgulhosos ladrões, que roubaram os bens de um povo dócil e pacífico em seus lares, fizeram correr o sangue de suas nobres vítimas, repartiram entre si os despojos sangrentos, e nos escravizaram como recompensa pelas riquezas que saquearam e que nós lhes conservamos. São esses mesmos campos, semeados de cadáveres de habitantes, que eles agora colhem, regados com nosso suor e nossas lágrimas. A maioria desses senhores bárbaros nos trata com uma crueldade que faz a Natureza estremecer. Nossa espécie, demasiado infeliz, habituou-se a esses castigos. Eles tomam muito cuidado para não nos instruir. Se nossos olhos se abrissem, teríamos horror do estado a que nos reduziram, e poderíamos sacudir um jugo tão cruel quanto vergonhoso; mas está em nosso poder mudar nosso destino? O homem aviltado pela escravidão perdeu toda sua energia, e os mais embrutecidos entre nós são os menos infelizes. Sempre demonstrei o mesmo zelo ao meu senhor; mas tomei muito cuidado para não revelar meus pensamentos aos meus companheiros. Deus! Afasta o presságio que ainda ameaça esta terra, amolece o coração de nossos tiranos e devolve ao homem o direito que perdeu no próprio seio da natureza. (Gouges, 2017, p. 12)

Essas palavras destacam não apenas a injustiça da escravidão, mas também o papel central da educação — ou da falta dela — na manutenção do sistema colonial. Zamor aponta para o fato de que a distinção entre colonizadores e escravizados não é natural, mas construída e perpetuada por meio de estruturas que limitam o acesso ao saber. Em suma, a fala é um manifesto abolicionista em miniatura, ecoando o lado mais iluminista de Gouges, que via também na educação e na razão instrumentos de libertação.

O monólogo serve como um momento importante de iluminação e moralização dentro da narrativa, preparando o público para os conflitos que se seguirão. O naufrágio que lança Sophie e Valère nos braços de Zamor e Mirza estabelece, já em suas primeiras interações, uma relação de reciprocidade que subverte as hierarquias coloniais. Ao serem salvos pelo casal de escravizados, os jovens franceses se veem paradoxalmente colocados na posição de devedores – inversão momentânea que a peça explora para questionar os fundamentos mesmos da dominação racial.

O primeiro ato se encerra quando Zamor e Mirza são encontrados na ilha e levados prisioneiros para “uma cidade grande das Índias” (*ibid.*, p. 10), onde se passará o restante da peça. Essa indicação é dada antecipada e sucintamente em didascália logo antes da abertura do primeiro ato de forma a reforçar a oposição entre os cenários dos atos. Depois, no início da próxima parte, são adicionados detalhes importantes sobre a ambientação. Vale a seguinte citação:

A ação transcorre, no primeiro ato, numa ilha deserta; no segundo, numa grande cidade das Índias próxima a essa ilha; e no terceiro, numa propriedade vizinha a essa cidade. (Ibid., p. 10)

ATO II.

O teatro muda e representa um Salão mobiliado à moda indiana. (Ibid., p. 24)

Nos atos II e III, quando a ação se desloca para a cidade colonial, esse contraste entre a ilha — espaço de diálogo e igualdade transitória — e a realidade opressiva do sistema escravista se tornará ainda mais evidente. Com isso, a peça convida o espectador a refletir sobre as contradições de uma sociedade que pregava liberdade e razão, mas que mantinha seres humanos em condições animalescas.

Por sinal, adianta-se que o acolhimento e a cortesia do casal de fugitivos em nenhum momento lhes garantirão justiça, apenas a chance de um julgamento. Logo, junto às duas primeiras cenas que inauguram a apresentação teatral, a cena do tribunal, que ocorrerá apenas no último ato, também se dá como peça central do texto. Nessa ocasião, é exposta a hipocrisia de um sistema que se diz fundado na razão, mas que opera através de um código racializado. A análise do Juiz, por conseguinte, personagem que encarna a lei colonial e a defende cegamente, é importante, pois é por meio dele que a escritora consegue concretizar a ideologia contra a qual luta insistentemente.

Agora, no coração do poder colonial, a crítica iluminista de Gouges adquire contornos mais urgentes. O salão mobiliado “à moda indiana” – espaço que mescla a sofisticação francesa com um exotismo superficial – torna-se o palco perfeito para expor as contradições do sistema. Nele, a razão iluminista, tão celebrada no discurso metropolitano, revela-se um instrumento de opressão quando aplicada nas colônias.

A cena VI, em que o Juiz aparece, é particularmente reveladora desse paradoxo. Enquanto Zamor, no primeiro ato, denunciava a construção artificial das hierarquias raciais, o Juiz personifica a maquinaria legal que sustenta essa ficção. Assim, a figura da autoridade da lei, na peça, encarna com precisão a lógica perversa do sistema colonial. Mais do que um mero antagonista, ele representa a aplicação rigorosa e desumanizada das leis que sustentavam a escravidão. Seu pragmatismo jurídico – a fria adesão à ordem e jurisprudência da época – revela-se como mecanismo de manutenção da violência estrutural, recusando qualquer espaço para compaixão ou interpretação favorável aos escravizados. O personagem em questão cresce desde a cena de sua primeira aparição e entrega sua réplica mais significativa nesse sentido durante um diálogo com Valère, na cena VIII, do último ato, quando, presos, Zamor e Mirza estão a ponto de serem executados.

VALÈRE.

Se é crime ter matado um monstro que fazia a natureza estremecer, ao menos esse crime é perdoável. Zamor defendia sua própria vida, e a defesa é um direito natural.

O JUÍZ.

O senhor abusa da complacência do Senhor Governador: já lhe disseram isso. As leis os condenam como homicidas – pode o senhor mudá-las?

VALÈRE.

Não; mas poderiam ser suavizadas em favor de um crime involuntário.

O JUÍZ.

Ora. Suavizá-las em favor de um escravo! Aqui não estamos na França, precisamos dar exemplos.

M. DE SAINT-FRÉMONT.

Está decidido, a sentença deve ser executada. (*Ibid.*, p. 49-50)

Na cena crucial do julgamento, o confronto entre a rigidez legal e os apelos humanistas atinge seu ápice. Para o Juiz, a lei é autossuficiente e inquestionável, “as leis os condenam como homicidas” e não há nada a ser feito. Essa postura, aparentemente

neutra e técnica, desvela, na verdade, o caráter racializado e tendencioso da justiça colonial em prol dos colonizadores, os quais também são aqueles que legislam e fazem cumprir a lei. Quando insiste que “não se trata da França, é preciso dar o exemplo”, ele explicita como o direito nas colônias servia menos à justiça do que à manutenção do sistema hierárquico como instrumento de controle.

Assim, Gouges constrói nesse personagem uma crítica dupla: tanto à barbárie do sistema escravista quanto aos limites do próprio Iluminismo. O Juiz não age por irracionalidade. Pelo contrário, sua argumentação segue uma lógica interna coerente com os princípios utilitaristas do império. É justamente essa racionalidade aplicada com rigor cartesiano que a autora denuncia, mostrando como a civilização podia ser mobilizada e articulada para justificar a mais cruel das opressões.

A inflexibilidade do Juiz contrasta dramaticamente com a postura de Sophie e Valère e da mulher do governador, que representam os valores humanistas que Gouges defendia. Enquanto eles apelam à compaixão e às circunstâncias atenuantes, o magistrado personifica a letra morta da lei, demonstrando como o aparato legal colonial havia se tornado imune aos apelos da humanidade comum. Com efeito, o personagem não apenas avança o conflito dramático, mas concretiza no palco a principal contradição que a peça busca expor: a falência moral de um sistema que pregava liberdade e razão enquanto matava e acorrentava seres humanos.

O contraste entre o salão elegante e a brutalidade do discurso judicial não poderia ser mais escandaloso. Enquanto o ambiente sugere civilização e diálogo, as palavras do Juiz expõem um sistema que opera através da desumanização sistemática. Quando Valère argumenta que o crime de Zamor foi cometido em legítima defesa, a resposta do magistrado – que insiste na necessidade de “exemplaridade”, mesmo para atos involuntários – demonstra como a lei se torna um código em que a vida de um escravo vale muito menos que a manutenção da ordem colonial.

Conforme o drama avança, as personagens femininas assumem um papel cada vez mais central, transformando-se nas vozes que desafiam a ordem estabelecida. A Madame de Saint-Frémont faz uma entrada triunfal no final do terceiro ato, ela que mais cedo tinha sido trancada em casa pelo seu próprio marido, o governador, justamente para evitar que interferisse nos assuntos da administração da ilha. Ao lado de Sophie, personagem que já assume um papel de irreverência, a esposa do governador equilibra a disputa pela

proteção dos escravizados, ao mesmo tempo em que confronta diretamente o juiz, valendo-se de sua autoridade discursiva e da posição hierárquica que ocupa — uma posição que, na colônia, impõe respeito incontestável. Mas até lá, a cena do Juiz permanece como um dos momentos mais potentes da peça, expondo sem subterfúgios a violência epistêmica que sustenta o colonialismo, um sistema que não opõe apesar da razão, mas precisamente através dela.

Enfim, a chegada da Madame de Saint-Frémont encerra a décima segunda cena, a qual estaria determinada a encerrar a peça com o cumprimento da pena capital outorgada aos réus. Zamor, a propósito, a essa altura, já se encontrava resignado. Cito, portanto, a passagem:

ZAMOR *inclina-se e beija seus pés.*

Ah! Meu caro senhor, a morte não tem mais nada de terrível para mim. O senhor ainda me quer bem, morro contente. (Pega-lhe as mãos.) Que eu beije estas mãos pela última vez!

M. DE SAINT-FRÉMONT, *comovido.*

Deixa-me, deixa-me, arrancas-me o coração.

ZAMOR, *aos Escravos armados.*

Meus amigos, cumpram seu dever. (*Abraça Mirza e sobe com ela até o rochedo, onde se ajoelham. Os Escravos apontam suas flechas.*)

Cena XII.

OS PRECEDENTES, MADAME DE SAINT-FRÉMONT, com seus escravos, Granadeiros e Soldados Franceses.

MME DE SAINT-FRÉMONT.

Parem, escravos, e respeitem a esposa de seu Governador. (*Ao marido.*) Graça, meu caro, graça! (*Ibid.*, p. 53)

Com isso, a presença de Madade de Saint-Frémont carrega um peso simbólico — ela não só questiona a autoridade masculina, como também prepara o terreno para a reviravolta emocional da peça. Nesse ínterim, a mesma personagem dá o ensejo que levará ao reconhecimento de Sophie em seguida, despertando a sugestão de que ela seria alguém com quem o governador teria vínculos maiores do que uma simples conterraneidade. Essas poucas cinco ou seis réplicas são as que determinam o fim do drama e, logo, a absolvição do casal de fugitivos:

MADAME DE SAINT-FRÉMONT, *ao seu marido.*

Meu caro, você vê o desespero desta francesa; como não se comover?

SOPHIE, recobrando os sentidos e lançando-se aos pés de *M. de Saint-Frémont*.

Ah, senhor! Morro de dor a seus pés se não me conceder seu perdão. Ele está em seu coração e depende de seu poder. Ah! Se não posso obtê-lo, que me importa a vida? Tudo perdemos. Privada de uma mãe e de minha fortuna, abandonada por um pai desde os cinco anos de idade, encontrava minha consolação em salvar duas vítimas que lhe são caras.

M. DE SAINT-FRÉMONT, à parte, em grande agitação.

Que lembrança... que traços... que época... sua idade... Que turbulência em minha alma. (*A Sophie.*) Ah, senhora! Responda à minha ansiedade, posso perguntar os nomes daqueles que lhe deram a vida?

(...)

M. DE SAINT-FRÉMONT, mais intensamente.

Sophie... (*À parte.*) Ela se chamava Sophie. (*Alto.*) Que nome você pronunciou... Fale, responda-me, por favor, senhora, quem foi sua mãe?

SOPHIE, à parte.

Que perturbação o agita, quanto mais o observo... (*Alto.*) A infeliz Clémisse de Saint-Fort foi minha mãe.

M. DE SAINT-FRÉMONT.

Ah! minha filha, reconhece-me. A natureza não me enganou. Reconhece a voz de um pai há tanto tempo separado de ti e de tua mãe. (*Ibid.*, pp. 54-55)

Esse trecho funciona como um prenúncio do desfecho, no qual os laços familiares se revelarão capazes de abalar, mesmo que temporariamente, a estrutura rígida do poder colonial. Então, é através de Sophie e Madame de Saint-Frémont que a peça encontra sua resolução, num fechar de cortinas que tanto ilumina quanto limita o projeto político de Gouges. A intervenção das mulheres – Sophie revelando-se filha do Governador e convencendo-o a conceder clemência – sugere que a justiça, no mundo colonial, depende menos do direito do que de fatores hierárquicos e da benevolência dos poderosos. A liberdade de Zamor e Mirza não é conquistada, mas concedida; não resulta de sua agência, mas da intercessão de figuras brancas e de reconhecida superioridade hierárquica. Essa dinâmica ecoa o paternalismo do prefácio, onde Gouges condena a “ferocidade” dos escravizados enquanto apela à moderação – como se a violência estrutural do colonialismo pudesse ser desmontada por meio de apelos à razão e à piedade.

Então, mesmo que Gouges de fato tenha avançado e, por que não, trilhado o caminho rumo à igualdade e apelado a um cumprimento mais verdadeiro do que se entendia por direitos humanos, ela não consegue romper completamente, àquela altura, com o paradigma civilizatório europeu. Isto é, a emancipação, mesmo que proposta, é sempre oferecida de maneira condicionada à assimilação de valores ocidentais e

subordinada à benevolência das autoridades coloniais e das camadas mais bem colocadas na pirâmide social. No caso da peça e da filosofia de Olympe de Gouges, isso se dá especialmente por parte das mulheres brancas, que, na visão dela, representavam o potencial humanizador da sociedade. Assim sendo, entre a denúncia contundente da escravidão e a recusa em conceder plena agência aos escravizados, acaba se revelando, em última instância, uma questão de prioridades e graus de urgência no que diz respeito às pautas que se incluem em sua ideologia e sistema filosófico.

O feminismo radical próprio da escritora, se, de um lado, serve de alicerce para pautar a igualdade de todos os seres humanos, surge também como um fator limitante para seu abolicionismo. A peça, embora pioneira ao humanizar personagens negros e ao expor a violência colonial como mecanismo de dominação, subordina claramente a questão racial à emancipação feminina.

Diante disso, a centralidade assumida por Sophie e Madame de Saint-Frémont na resolução do conflito — tomado de assalto o protagonismo de Zamor e Mirza — não se configura como mero artifício dramatúrgico. Enquanto o casal de escravizados permanece em posição inerte e subalterna, como figurações do sofrimento impotente, as mulheres brancas da peça assumem o papel de sujeitos históricos. É Sophie, reconhecida finalmente como filha do Governador, quem articula o perdão; é Madame de Saint-Frémont quem desafia a autoridade patriarcal ao intervir diretamente nas decisões políticas. Essa dinâmica espelha o paradoxo fundamental do pensamento de Gouges. Sua luta pelos direitos humanos nasceu de um feminismo que emancipa a mulher branca como agente moral e político por excelência, relegando, no entanto, os escravizados à condição de vítimas passivas, dependentes única e exclusivamente da benevolência dos seus senhores.

Em suma, a sinergia feminina que resolve o drama – e que Gouges celebra como alternativa à violência revolucionária – deixa a entrever problemas em seu universalismo. À luz do exposto, pode-se então afirmar que a libertação que a peça imagina não é fruto de solidariedade entre oprimidos, mas de uma graça concedida de cima para baixo, mediada por figuras femininas que, embora subversivas em seu gênero, perpetuam, diga-se de passagem, mesmo que de modo não intencional, a lógica colonial em seu aspecto mais amplo. O fato de Zamor e Mirza terminarem a peça sob a tutela do senhor Saint-Frémont em vez de conquistarem plena autonomia revela que o abolicionismo defendido por Olympe de Gouges, embora sincero e, para seu tempo, extraordinariamente

progressista, ainda permanecia limitado pelos horizontes ideológicos da época. Nesse sentido, o antiescravagismo aparece como um elemento secundário dentro de um projeto maior: o de afirmar que as mulheres — sobretudo as brancas, instruídas e francesas — detinham não apenas o direito, mas também a responsabilidade moral de civilizar um mundo dominado pela violência dos homens.

Essa sobreposição temática, onde o feminismo eclipsa parcialmente a questão racial, não invalida de nenhum modo, longe disso, a força antiescravista da peça, mas funciona como um elemento localizador da obra de Gouges na linha do tempo. Para a escritora, a escravidão era menos um sistema a ser demolido pela insurgência do que um exemplo extremo da desumanização que ela identificava no cerne do patriarcado. Se *Zamor et Mirza* falha em imaginar uma verdadeira autodeterminação negra, é porque sua autora via na emancipação das mulheres – particularmente naquelas de sua classe – a chave mestra para todas as outras liberações.

Essa visão, hoje reconhecidamente limitada, foi não obstante revolucionária ao sugerir que a justiça social, seja para escravizados ou para mulheres, não poderia ser alcançada sem desestabilizar as estruturas de poder que Gouges identificava como intrinsecamente masculinas e violentas.

Considerações finais

A peça, assim, oscila entre dois movimentos: humanizar os escravizados – Zamor é letrado, articulado, capaz de discorrer sobre justiça natural – e, simultaneamente, negar-lhes o direito à rebelião. A libertação final do casal – que permanece sob a tutela de Saint-Frémont – revela fragilidades doabolicionismo de Gouges, ainda que seja o mais à frente de sua época. Sua visão, embora revolucionária ao colocar negros como protagonistas e ao denunciar os abusos nas colônias como arma de dominação, não consegue imaginar uma emancipação que não seja mediada e que reafirme a superioridade dos mesmos europeus.

Essa tensão torna *Zamor et Mirza* um documento indispensável para entender oabolicionismo do século XVIII e um trecho da história dos direitos humanos – não como mera defesa abstrata da liberdade, mas como campo de batalha onde se chocavam a compaixão humanista e o medo da desordem social. Essa ambiguidade, longe de invalidar

o texto, faz dele um testemunho crucial das contradições que marcariam não apenas a obra de Gouges, mas toda a luta antiescravista no século seguinte.

Ainda que o colonialismo fosse condenado, isso é pensado sempre de modo ressalvado e de forma particular. Ou seja, para o francês abolicionista, adepto do iluminismo e do humanismo que lhe são próprios, o problema reside no método colonialista e não na difusão de sua civilização, nem no imperialismo em si. A visão crítica francesa sobre o escravismo passou ao largo e manteve intacta a crença na missão civilizatória europeia. Essa ambiguidade se manifesta de forma paradigmática na peça *Zamor et Mirza*, onde a denúncia contundente do sistema escravista coexiste com uma visão limitada da emancipação negra.

A leitura de *Zamor e Mirza* (1789) à luz do percurso filosófico de Olympe de Gouges, evidencia a relevância de sua contribuição para a formulação literária e filosófica dos direitos humanos. Com sua obra, a tensão entre o universalismo abstrato e a exclusão concreta ganha forma no palco, por meio de protagonistas negros e com a ajuda de prefácios com caráter político. Assim, o teatro torna-se instrumento de contestação das hierarquias sociais e de afirmação dos direitos humanos junto a uma perspectiva que articula opressões de raça, classe e gênero.

Apesar de todas as problematizações levantadas, a dramaturgia de Olympe de Gouges permanece como testemunho fundamental do pensamento social do século XVIII e da construção histórica dos direitos humanos. A escritora demonstra como a literatura pode atuar como força de intervenção no mundo, convocando a responsabilidade coletiva para que os princípios de igualdade e liberdade sejam efetivamente vividos por todos os sujeitos. Enfim, pelo enfrentamento das estruturas de exclusão, pela defesa ativa dos marginalizados e pelo gesto firme de denunciar as injustiças de seu tempo, sua obra se afirma entre os alicerces das lutas por emancipação.

REFERÊNCIAS

BLANC, O. **Marie-Olympe de Gouges, une humaniste à la fin du XVIII^e siècle.** Luzech: Éditions René Viénet, 2003.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 1995.

GROULT, B. Introduction : Olympe de Gouges, la première féministe moderne. In **Ainsi soit Olympe de Gouges**. Paris: Bernard Grasset, 2013.

GOUGES, O. **Zamor et Mirza, ou L'heureux naufrage**: drame indien, en trois actes. Estados Unidos: Independent Publishing Platform, 2017.

_____ **Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã**. Tradução de Isabel Robalinho. Funchal, Portugal: Nova Delphi, 2010.

_____ **Le bonheur primitif de l'homme, ou Les rêveries patriotiques**. Digitalizado por Bibliothèque nationale de France. Amsterdam e Paris : Chez Royer e chez Bailly, 1789. Acessível pelo link : ><https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42599j.texteImage><.

_____ La nécessité du divorce. In: **Théâtre politique**. Tome II. 2 ed. Paris: Indigo & Côté-femmes éditions, 2019.

_____ Les mémoires de Madame de Valmont. In: **OEuvres de Madame de Gouges dédiées au Monseigneur Le Duc D'Orléans**. Paris : Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, 1788. Acessível em sua forma digitalizada pelo link: ><https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6546469r.texteImage><.

_____ **Le couvent ou Les voeux forcés**. Digitalizado pela Bibliothèque nationale de France. Collection Les archives de la Révolution française. Paris: Chez La veuve Duchesne et la veuve Bailly, 1792.

_____ **Les Trois Urnes ou le Salut de la Patrie**, juillet 1793, affiche (épreuve corrigée), 53 x 42 cm. Archives nationales, dossier W 293 n°210, feuillet 32, Paris.

_____ **Le Mariage inattendu de Chérubin, comédie en trois actes et en prose**. Digitalizado pela Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art. Paris: Chez Cailleau, 1788.

LACLOS, C. **Les Liaisons dangereuses**. Paris: Pierre-Alexis Lemoine et M. Cuchet, 1782.