

# Dramaturgas brasileiras no século XIX: Escrita, Sufragismo e outras transgressões



Valéria Andrade

Universidade Federal de Campina Grande - UFCG

Pensar o lugar das mulheres no mundo do teatro brasileiro em relação à escrita de textos para o palco é considerar diferentes momentos de um percurso ainda não muito longo – pouco mais de século e meio –, marcado por silêncios, impedimentos, resistências e rupturas, afirmações e consolidações – além de alguns sustos aqui e ali –, que se misturam, se cruzam e às vezes se sobrepõem.

Pensar o lugar das dramaturgas brasileiras inclui, portanto, examinar e interpretar o presente, como também, de outro lado, reconstituir e indagar o passado, sobretudo para buscar o entendimento de como e em que condições as mulheres vêm, ao longo do tempo, desempenhando o papel de autoras de teatro em nosso país, bem como suas estratégias neste sentido. Em outras palavras, faz-se necessário indagar o passado em busca de uma significação da afirmação das mulheres no espaço da autoria dramática brasileira.

Afirmção que se inicia nas primeiras décadas do século XX, a partir da atuação expressiva de uma Júlia Lopes de Almeida e uma Carmen Dolores<sup>[1]</sup>, autoras respectivamente de textos como *A Herança* e *O Desencontro*, cujas encenações no Rio de Janeiro, em 1908, na temporada de abertura do Teatro da Exposição Nacional, acontecem como que programadas para desfazer quaisquer dúvidas acerca do talento autoral das mulheres para o teatro, haja vista sua recepção junto à crítica da época. Se, como anotou Lima Barreto, o texto de Carmen Dolores “espantou a crítica nacional, pelo rigor da concepção, arrojo das ideias e louçania do diálogo, quente e nervoso” (*apud* Vasconcelos, 1998: 18), o de Júlia Lopes de Almeida, reconhecido como “uma revelação da sua autora no gênero difícil do teatro” (*apud* Almeida, 1909: contracapa), também arrancou da crítica comentários tão enfáticos quanto o seguinte:

Há um drama real naquela peça e ele resulta a principio dos mais delicados processos de técnica teatral, que só pode empregar o autor que conhece bem o seu *métier*. Entretanto, esses processos foram empregados com êxito pela Sra. D. Júlia Lopes de Almeida, no primeiro trabalho escrito para teatro, o que prova cabalmente, já não diremos um talento de eleição, porque esse tem sido evidenciado

brilhantemente em diversos livros – mas uma aptidão incontestável para esse gênero difícil que é a literatura dramática (*apud* Almeida, 1909: contracapa).

Marco zero, portanto, do percurso que nos propusemos a pensar aqui, a segunda metade do século XIX, mais exatamente o período entre meados da década de 1850 e inícios da de 1900, circunscreve o momento em que, na esteira do movimento feito por muitas brasileiras em direção a estar no mundo além dos limites da casa – e, sobretudo, mostrar-se nele e dele fazer parte, apropriando-se da palavra escrita para dizer de si e de um novo lugar para si neste mundo –, algumas delas começam também a se mover no sentido de assumir a autoria de palavras que, pela mediação do fenômeno teatral, *dramatizam-se*, ou seja, tornam-se ação, carregando em si o impacto de uma outra possibilidade de ser e de estar no mundo, uma *segunda vida*, virtual mas concretamente instaurada no espaço cênico. Quem foram as autoras de teatro no Brasil oitocentista, que temas abordaram ou evitaram em sua produção, a que gêneros teatrais se dedicaram, que textos seus foram encenados e/ou impressos – são dados imprescindíveis a uma proposta de recuperação desta tradição de autoria feminina. Entretanto, tal proposta resta inconclusa, para não dizer faltosa, se não buscar também conhecer e compreender as dinâmicas socioculturais que se estabeleceram àquela altura no país de modo a que, no cenário teatral, mulheres viessem a atuar também como autora e não mais apenas no lugar da espectadora e da atriz.

Dentre as inúmeras transformações da sociedade brasileira na segunda metade do século XIX, todas afinadas com o projeto modernizador que começava a se implantar no país, são de interesse para esta discussão, de um lado, o movimento de renovação da nossa cena teatral – desencadeada no Rio de Janeiro, com a criação do Teatro Ginásio Dramático – e, de outro, a formação de uma nova consciência de gênero, iniciada ainda na primeira metade do século, a partir de reivindicações relacionadas ao direito das mulheres à educação e fortalecida pela demanda sufragista emergente já na virada do século. Entrecruzadas, estas duas linhas nos dão a chave para compreender e traçar o processo de formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX, a partir da produção de duas autoras, Maria Ribeiro e Josefina Álvares de Azevedo (Andrade [Souto-Maior], 2001a).

## **A vanguarda feminista no palco brasileiro do século XIX: Maria Ribeiro**

As opções culturais na cidade do Rio de Janeiro, poucos anos antes da reforma do antigo Teatro São Francisco de Paula, reinaugurado como Teatro Ginásio Dramático, eram reduzidíssimas. João Caetano (1808-1863), a despeito da mesmice do seu repertório e o anacronismo de seu estilo de interpretação, explosivo e melodramático, ainda reinava, quase absoluto, no Teatro São Pedro de Alcântara. Assim, as primeiras encenações de um novo tipo de peça, trazida pelo

empresário do Ginásio, diretamente de Paris, causam *frisson* entre a nova geração de escritores e intelectuais, que se entusiasma pela proposta “moderna” de dramaturgos franceses como Dumas Filho (1824-1895) e Émile Augier (1820-1889), e passa a rejeitar francamente os cânones do romantismo teatral.

Identificadas como comédia realista, as novas peças buscam retratar os costumes e, sobretudo, corrigi-los. O que a nova escola realista francesa quer, essencialmente, é reformar a sociedade, moralizando-a segundo os valores burgueses. Na opinião de jovens intelectuais entusiastas da ética burguesa, como Quintino Bocaiúva (1836-1912), é a opção adequada para o momento brasileiro em termos de dramaturgia, e não o espírito anárquico e pessimista da escola romântica. O teatro reassumiria, assim, uma missão então tida por “civilizadora”, voltando a cumprir sua função utilitária.

Saudando os novos tempos abertos pelo Ginásio Dramático para o palco brasileiro, a crítica teatral assinada por jovens folhetinistas, como Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908), passa a defender a ideia de que o teatro, sob os moldes da nova estética, é o meio ideal para se regenerar a sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, criar o teatro nacional, que para eles ainda não existe, baldado o esforço dos românticos. Seguindo o exemplo de Alencar, que após estrear como dramaturgo, em 1857, conclama seus companheiros de imprensa a se unirem em torno daquela tarefa colossal, Machado de Assis, em 1859, nega enfaticamente a existência do teatro brasileiro e no auge da militância como crítico teatral comprometido com a regeneração social pela via do teatro, incita as “vocações dramáticas” nacionais, para que as veias do povo fossem inoculadas com o “sangue da civilização” (Faria, 2001: 85-144). No ano seguinte, o *boom* que se registra na dramaturgia nacional não deixa dúvidas quanto à eficácia da provocação lançada pelo jovem escritor. *O demônio familiar*, *Mãe* e *As asas de um anjo*, de José de Alencar, *Luxo e vaidade*, de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), *Onfália*, de Quintino Bocaiúva, e *História de uma moça rica*, de Pinheiro Guimarães (1832-1877), incluem-se nesta safra de originais nacionais, produzida à sombra da comédia realista francesa.

Na esteira desse movimento de renovação do palco brasileiro, levado adiante por um grupo coeso de escritores e intelectuais, reunidos em torno de uma sala de espetáculos e do ideal de dar existência ao teatro nacional, abre-se o espaço para uma jovem letrada romper o silêncio das mulheres no campo da dramaturgia. Neste momento em que, retomada a feição utilitária e civilizatória do teatro, jornalistas e literatos em geral são exortados ao cumprimento daquela missão, a jovem autora, incentivada pelo marido cenógrafo, toma a chance de lançar-se como dramaturga, com o que se propõe a contribuir na criação do teatro de seu país e, de resto, traz para o palco os protestos e reivindicações que outras escritoras já faziam pela imprensa, inclusive em jornais editados por elas mesmas, em circulação na cidade desde 1852<sup>[2]</sup>.

Maria Ribeiro (1829-1880)[3] é o nome desta mulher pioneira – provavelmente a única a integrar a vanguarda comprometida com a renovação da cena nacional. Ainda que outras brasileiras a tenham precedido cronologicamente, sua obra, com mais de vinte textos para teatro – na maior parte inéditos e, ao que consta, perdidos[4] –, marca a fundação da tradição da dramaturgia brasileira no feminino, seja pela continuidade com que foi produzida, seja pelo fato de ter sido a primeira a publicar-se como espetáculo, além de ter sido impressa em livro individual e em obra coletiva[5].



Órfã de pai na primeira infância, Maria Angélica teve o acesso ao universo da criação literária propiciado pela educação aprimorada que recebeu de seu tutor, Antônio Bracet (Ribeiro, 1866: viii). Aflorando-lhe a vocação já aos 12 anos, em versos que escreve, pouco depois já colabora em revistas sob o pseudônimo de Nênia Silvia, mas com o casamento também precoce – aos 14 anos –, somente aos 25, já mãe de 3 filhos, investe de fato na carreira. E em maio de 1855, buscando alívio pela morte do caçula (Ribeiro, 1866: viii), escreve o primeiro texto teatral, *Guite ou A feiticeira dos desfiladeiros negros*, obtendo aprovação do Conservatório Dramático e os louvores do seu presidente, Diogo de Bivar.

Pouco antes disso, em 1853, é provável que Maria Ribeiro, atendendo a convite veiculado no *Jornal das Senhoras*, tivesse ido ao Teatro São Pedro para assistir à récita do drama histórico *O ditador Rosas e a Mashorca* e da comédia-vaudeville *As manias do século*, de autoria da diretora e redatora daquele periódico, Joana Paula Manso de Noronha. Dirigido às colaboradoras do jornal, o convite da jornalista conclamava-as a assistirem à representação de suas peças (uma delas, aliás, já em quarta récita) marcada para a semana seguinte, afirmando a oportunidade de sancionar publicamente as conquistas intelectuais das mulheres, em ressonância às ideias em

prol da igualdade entre os sexos que já há algum tempo circulavam pelo Rio de Janeiro. De outro lado, a autora anunciava – embora tangencialmente – a ideia do teatro como o mais eficaz “meio de propaganda”, que dali a dois anos começaria a ser defendida ardorosa e insistentemente pela jovem intelectualidade reunida em torno da proposta de renovação do teatro brasileiro.



Aquela conclamação endereçava-se também, evidentemente, às leitoras d’*O Jornal das Senhoras* e muitas delas, por certo, terão comparecido ao São Pedro no dia 8 de outubro de 1853. É bom lembrar que a esta altura, embora a crítica já tivesse começado a questionar a unanimidade de João Caetano dos Santos, aquele teatro reinava praticamente absoluto na cena dramática do Rio de Janeiro. Não é arriscar muito supor que, após assistirem àquela demonstração pública e coletiva de que nada incapacitava uma mulher de escrever um texto para teatro, uma ou outra espectadora tenha sido assaltada pela ideia de também se aventurar como autora teatral<sup>[6]</sup>. E de fato, pouco depois disso, pelo menos uma delas remetia ao Conservatório Dramático o primeiro resultado de sua incursão no campo da literatura dramática – o drama *Guite ou A feiticeira dos desfiladeiros negros*, como citado acima. A julgar pelo título escolhido para seu texto, Maria Ribeiro punha em prática as lições do velho mestre do melodrama francês, Guilbert de Pixérécourt, as quais, aliás, pelo menos até 1865, ainda estariam presentes em muitas peças do repertório de autoria masculina do nosso romantismo teatral. No ano seguinte, outros dois textos da jovem escritora, os dramas *Paulina* e *A aventureira de Vaucloix*, seriam também aprovados pelo Conservatório Dramático, e elogiados pelo presidente da casa. O censor, aliás, que examinara *A aventureira de Vaucloix*, embora lamentasse “que a autora preferisse fazer a ação passar-se em França e entre franceses” e fizesse ressalvas à “linguagem empolada e algumas vezes sentenciosa que a autora empresta a seus campônios”, bem como ao estilo “demasiadamente afrancesado” – defeito que, reconhecia, “é quase inteiramente devido ao atraso da arte entre nós, e ao pouco cuidado que se emprega no estudo da língua materna” –, cobriu-o de louvores desde o início do seu parecer e, no arremate, ainda fez a seguinte recomendação:

“Prossiga a autora na tarefa que encetou, aproveite seu talento a bem da literatura, que os amantes das letras lhe tributarão as homenagens de que é credora” (Silva, 1857)[7].

Foi exatamente o que fez Maria Ribeiro. E já em 1858, o Conservatório Dramático recebia mais um original de sua lavra, o drama em cinco atos, *O anjo sem asas*, título que, não há como duvidar, estabelece um diálogo evidente com o já citado *As asas de um anjo*, de José de Alencar, encenado no Ginásio em maio desse mesmo ano, com que o pioneiro do realismo teatral no Brasil incorporara à nossa dramaturgia o tema polêmico da prostituição, introduzido pouco antes em nossa cena com *As mulheres de mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust, e *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho. Embora aprovado com louvor pelo Conservatório Dramático, *O anjo sem asas* não foi à cena mais que três vezes, devido à intervenção da polícia, que proibiu sua encenação por julgá-lo imoral. A repercussão do fato, como é de se imaginar, foi enorme, sobretudo por atingir o redator-chefe de um grande jornal como o *Diário do Rio de Janeiro*. O autor reage imediatamente e num longo artigo, publicado na edição de 23 de junho daquela folha, expõe seus argumentos a respeito da injusta acusação de imoralidade feita à sua comédia. Em seguida, desencadeia-se amplo debate na imprensa e vários folhetinistas, como Quintino Bocaiúva e Francisco Otaviano, solidarizam-se com Alencar, protestando com veemência contra a proibição descabida. Afinal, como indagara Alencar em sua argumentação (Faria, 1993), seria imoral uma peça que defendia a ideia da necessidade de se cuidar da educação moral das meninas como medida preventiva em relação ao problema da prostituição? Pode-se pensar que, instigada por essa polêmica, Maria Ribeiro não resistisse ao impulso de também solidarizar-se com um autor que, sem negar a visão burguesa em relação à não possibilidade de reabilitação da mulher decaída, admitia a ideia romântica de que, pelo menos na esfera do espírito, era possível à cortesã regenerar-se. E mais: reconhecia que a responsabilidade por sua degradação era menos dela que da própria sociedade.

Como *O anjo sem asas* não chegou ao palco nem ao prelo – e tampouco pudemos localizar seu manuscrito –, resta indagar se Maria Ribeiro teria tido a ousadia de abordar, nessa fase inicial de sua carreira, o tema polêmico da prostituição. É provável que sim, uma vez que, seguindo o veio aberto por um escritor respeitado como Alencar, surgia-lhe a chance de trazer à cena a figura da prostituta como vítima de circunstâncias, como, aliás, pouco depois se veria em peças como *História de uma moça rica* e *Lusbela*, escritas respectivamente por Francisco Pinheiro Guimarães e Joaquim Manuel de Macedo, ambas encenadas no Ginásio, aquela em 1861, esta no ano seguinte. A própria Maria Ribeiro, inclusive, parece ter voltado ao assunto. Mas aqui, de novo, temos apenas um título, *O Onfalista*, que sinaliza, quando nada, para um possível diálogo com *Onfália*, a já citada peça de Quintino Bocaiúva (uma das mais aplaudidas do repertório do Ginásio) – na qual, dialogando à vontade, por sua vez, com *As mulheres de mármore* e *Dalila*, peças de Théodore Barrière e Octave Feuillet, ambas já vistas pelo público do Ginásio, o autor traz à cena a figura de uma cortesã que, na pele de uma viúva rica e inescrupulosa, acaba por levar à morte um jovem imaturo tomado por uma paixão incontrolável e doentia[8].



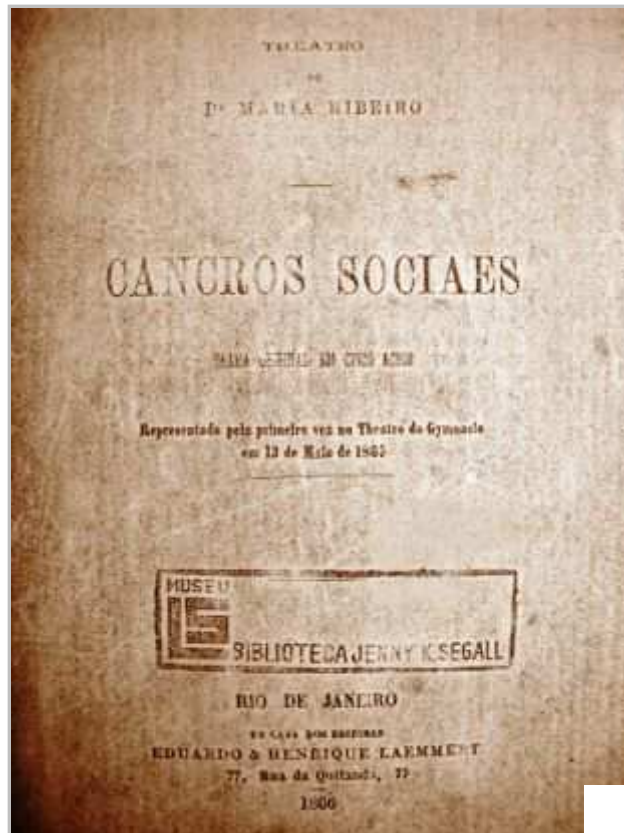
O *anjo sem asas*, aprovado pelo Conservatório Dramático e também pelas pessoas que o leram e o ouviram, há de ter mostrado a Maria Angélica Ribeiro suas chances de decolar na carreira de dramaturga, pois em seguida cerca de outros 15 textos teatrais de sua autoria vieram à luz. Contudo, cinco anos se passariam antes que um deles subisse ao palco. *Gabriela*, drama em quatro atos escrito *ao correr da pena* para o espetáculo em benefício da famosa Gabriela da Cunha, foi encenado pela companhia do Ginásio em 1863, sendo aplaudido pelo público e pela crítica. As manifestações mais destacadas aparecem no *Jornal do Comércio*, assinadas por Visconti Coaraci e Machado de Assis, que sublinham a naturalidade dos diálogos e, sobretudo, a moralidade da peça, filiando-a implícita e explicitamente à estética realista francesa (*apud* Faria, 1993).

Não é improvável que alguma outra escritora brasileira, à semelhança de Maria Angélica, sentindo-se inclinada a atender aos apelos de José de Alencar e companheiros em relação à regeneração do teatro (e da sociedade) no Brasil, tenha se aventurado a escrever para o teatro. Há registros, por exemplo, de que Violante de Bivar e Velasco (1816-1875), que substituiu Joana Paula Manso de Noronha na direção de *O Jornal das Senhoras*, publicou em 1858 alguns dos vários textos teatrais franceses, italianos e ingleses que traduzira (Andrade [Souto-Maior, 1996: 43-44]).

Maria Angélica Ribeiro, que, aliás, também atuou como tradutora, talvez tenha dado seus primeiros passos em direção à dramaturgia traduzindo textos teatrais. Casada com um cenógrafo – um dos mais prestigiados de sua época –, ela certamente teria chances bem parecidas às de atrizes como Maria Velluti e Eugênia Câmara no tocante ao ofício de tradutora teatral. No caso de Violante de Bivar, aliás, vale a mesma hipótese, pois o envolvimento de seu pai, Diogo de Bivar, com o meio teatral, como já vimos, era bastante estreito. Quem sabe se Violante não teria também escrito algum original para o teatro que, no entanto, jamais saiu da gaveta? Pode ser até que antes de Maria Angélica Ribeiro alguma outra escritora brasileira de sua geração tenha escrito para o teatro. Sabe-se, aliás, que pouco mais de meio século antes dela uma “Anônima e Ilustre Senhora da Cidade de São Paulo” escreveu um drama trágico que, embora de interesse histórico, não ficou como marco da nossa tradição dramatúrgica de autoria feminina. O texto fundante da dramaturgia escrita por mulheres no Brasil será certamente *Guite ou A feiticeira dos desfiladeiros negros*, embora a citação, esporádica, do nome de Maria Ribeiro por estudiosos do teatro brasileiro, é graças ao drama *Cancros Sociais*, encenado dois anos depois de *Gabriela*, que tem a primazia da cena.

A trilha aberta por Maria Ribeiro demoraria um pouco a ser seguida por outras brasileiras, até porque, naquele decênio de 1860, acabava-se de retomar os caminhos de um teatro que não primava pela preocupação com o decoro. Em fevereiro de 1865, três meses antes de *Cancros Sociais* estrear no Ginásio, a opereta *Orphée aux Enfers*, com música de Offenbach e libreto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, estreia no Alcazar Lírico e fica em cartaz o ano todo, ao passo que o drama de Maria Ribeiro, a exemplo dos outros encenados na mesma época, naquele teatro, não teve mais que oito récitas consecutivas e algumas outras nos meses seguintes<sup>[9]</sup>. Por

algum tempo ainda, maridos, pais, irmãos e outras figuras masculinas de poder, estariam a postos para reprimir iniciativas femininas voltadas para a dramaturgia.



Encenado dez anos após a primeira experiência de Maria Ribeiro em dramaturgia, *Cancros Sociais* foi aplaudido pelo público e pela imprensa local – com várias críticas favoráveis em jornais como *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Mercantil* e *Jornal do Comércio* –, tornando seu nome conhecido e principalmente respeitado no ambiente teatral da época, como até então nenhum nome feminino o fora.

Escrevendo com regularidade ao longo de vinte e cinco anos, Maria Ribeiro traz à história da literatura dramática brasileira uma contribuição digna de nota, sobretudo por abrir espaço para as mulheres num campo literário até então absolutamente vedado a sua atuação. Diferentemente da atuação esporádica de algumas das primeiras sucessoras de Maria Ribeiro, como Júlia Lopes de Almeida e Julieta de Melo Monteiro, a dela teve a marca da assiduidade e da exclusividade com que se dedicou à produção de textos para o palco. Após o sucesso alcançado com a encenação de *Cancros Sociais*, continua a escrever e a publicar seus textos teatrais, inclusive no palco. Em 1879, ano anterior ao da sua morte, um outro drama de sua autoria, *Opinião pública*, foi também encenado, desta vez no Teatro São Luís. E além de *Cancros Sociais*, publicado em 1866, duas de suas comédias, *Um dia na opulência* e *A Ressurreição do Primo Basílio*, foram também publicadas, respectivamente, em 1877 e 1878. Sem esquecer que, paralelamente a essa



produção de originais, Maria Ribeiro traduzia textos teatrais, fazendo, portanto, da atividade literária um ganha-pão.

Considerando-se o preconceito então existente em torno do ambiente teatral – onde a única participação feminina aceitável, até meados do século XIX, era como espectadora (e mesmo assim, até 1862, restrita aos camarotes), pois, como atrizes, as mulheres ainda eram quase sempre “confundidas” com prostitutas –, não se pode ignorar que, o fato de Maria Ribeiro ser casada com um dos mais atuantes e prestigiados cenógrafos da Corte brasileira em sua época, João Caetano Ribeiro, terá contribuído, em larga medida, para referendar sua atuação como dramaturga, que mesmo inédita para uma mulher da época, teve ótima aceitação, inclusive nos bastidores teatrais (censores, empresários, críticos), então monopolizados pelo masculino. Importa não perder de vista que, depois de viúva, ela continuou muito bem acolhida no ambiente teatral do Rio de Janeiro até o final da vida, o que não deixa dúvidas quanto ao próprio talento.

Ter atuado exclusivamente no campo da dramaturgia pode ter contribuído também para que Maria Ribeiro conquistasse para si algum espaço (e um espaço ‘respeitável’, em todos os sentidos) nesse território até então exclusivamente masculino, já que essa atividade não trazia o estigma da interpretação teatral, absolutamente desonroso quando aplicado às mulheres.

O espaço de respeito conquistado para si, individualmente, não dispensaria a dramaturga de protestar contra a falta de condições e oportunidades para as escritoras do seu tempo. No prefácio a *Cancros sociais*, embora se esforçando em provar sua falta de ambição e vaidade, Maria Ribeiro denuncia os preconceitos a que estavam sujeitas suas contemporâneas com aspirações literárias. No mesmo texto, mostra ter consciência de que, com o seu talento, daria sua contribuição à literatura dramática brasileira. Impõe-se a transcrição do seguinte fragmento:

**As europeias, sim, essas inteligentes e talentosas, podem estudar e escrever; poetar ou compor dramas e romances; podem satisfazer as ambições da sua alma, ter culto e conquistar renome...**

**Entre nós, não, que nada disso se pode dar! O que sai de lavra feminina, ou não presta ou é trabalho de homem. E nesta última suposição, vai uma ideia oculta e desonesta.**

**E para que compraríamos, nós mulheres, a fama de sermos autoras de trabalhos que não fossem nossos, se com ela nada ganhamos, nem temos possibilidade de obter lugar ou emprego pelos nossos méritos literários? Valem-nos eles de coisa alguma? [...]**

**Levando, pois, a efeito o meu tributo, creio cumprir com ele o doce dever da saudade maternal e a respeitosa veneração de discípula; dando também à desprovida história das letras dramáticas da minha pátria, o pequenino contingente do meu minguado talento (RIBEIRO, 1866: x-xi).**

No corpo de sua obra teatral, Maria Ribeiro revela tanto ou mais sua ousadia em utilizar a linguagem cênica para discutir ideias e reivindicar direitos, como também para protestar, mesmo obliquamente, contra o cerceamento imposto às mulheres.

O rótulo de drama abolicionista, apostado a *Cancros Sociais* pelos raros estudiosos que o mencionam, não alcança o protesto que neste texto se faz especificamente contra o lugar social aviltante das mulheres escravas no Brasil oitocentista. Outro autor, vale anotar, já havia feito protesto idêntico nos palcos do Rio de Janeiro anos antes de Maria Ribeiro. Em 1860, o Ginásio Dramático abre suas portas para o drama *Mãe*, escrito por José de Alencar no ano anterior, cujo enredo aborda a questão excêntrica da mulher mestiça escrava do próprio filho. Órfão ainda na primeira infância, ele a recebe como herança do pai adotivo e é criado por ela sem saber do vínculo biológico que os unia. No desfecho da trama, Joana, a *mãe-escrava*, se mata, com uma dose de veneno, para poupar ao filho, um bem sucedido estudante de medicina, o repúdio social que o atingiria caso viesse a público o segredo de suas origens.

A julgar pelas palavras de Alencar à própria mãe ao dedicar-lhe o texto – “Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe” (Alencar, 1977: 255) –, a tragédia de Joana explicita o ideal romantizado da mãe que sacrifica até a própria vida para o bem do filho. Nesse sentido, parece justificar-se a crítica de que Alencar, nada preocupado com o problema da escravidão e suas implicações morais, jurídicas e políticas, teria escolhido uma escrava como heroína do drama para mostrar uma situação-limite que lhe facilitava comprovar exemplarmente o alcance do amor materno. No entanto, o autossacrifício de Joana sinaliza também para outra postura de Alencar, que, tudo indica, “gostaria que a escravidão, juntamente com a sua herança negra, sumisse de repente da vida brasileira, num passe de mágica que o teatro – não a realidade histórica – mostrava-se capaz de fazer” (Prado, 1999: 85).

Por outro lado, ainda que Magalhães Júnior (*apud* Mendes, 1982: 59) possa ter acertado ao julgar que o desfecho trágico de *Mãe*, “longe de ser um grito de revolta contra a escravidão [...], não constitui senão uma antecipação daquela atitude conformista, ou melhor, reacionária, do homem público ligado ao Partido Conservador”, não nos deve escapar o fato de que Alencar “escrevera seu drama numa época em que era frequente se cochichar contra ricos *senhores*, que vendiam os próprios filhos, havidos de escravas; numa época em que todas as fatalidades da tragédia grega eram possíveis, mercê do cativo” (Morais *apud* Hessel; Raeders, 1979: 125-126).

Anote-se ainda, como fez Robert Slenes (1997) que, no início da década de 1850, Alencar advogara no Instituto dos Advogados Brasileiros (atual OAB) como assistente de Caetano Soares, jurista que, em 1851, indicara (já pela segunda vez) a necessidade de uma lei que alforriasse a mãe escrava e o filho tido com o senhor. Além disso, ainda segundo Slenes, em 1859, ano em que escreve *Mãe*, Alencar teria estado forçosamente atento aos debates jurídicos e às resoluções do IAB sobre essa questão, pois além de sócio do Instituto, desde o começo desse

ano ocupou os cargos de chefe de seção e consultor do Ministério da Justiça. Inspiração, portanto, não lhe terá faltado.

O mesmo estudioso faz referência ainda ao drama real encenado em Campinas, em 1861, em que o protagonista, Isidoro Mascarenhas, que recebera a própria mãe na herança paterna, concede-lhe a alforria ao chegar à maioridade. Apontando para a natureza política de *Mãe*, Slenes desce a minúcias e anota que Alencar ambientou a peça no Rio de Janeiro, no início de fevereiro de 1855, justo o local e a data de um Acórdão em que a “família escrava” do senhor era enfaticamente destituída do seu direito à liberdade. A metáfora que reveste o suicídio de Joana não podia ser mais clara: “é a esperança de liberdade de todas as escravas na sua situação que é assassinada pelo Acórdão” (Slenes, 1997: 261-262). Se, portanto, mais do que retratar e discutir aquela aberração social gerada pelo regime escravista, Alencar pretendeu corrigi-la, sua frustração terá sido enorme, pois *Mãe* não contribuiu para produzir sequer uma mudança na aplicação da lei existente. É forçoso, aliás, admitir que a chance de que isso viesse a acontecer era de fato remota, até porque “a força política dos senhores ainda era, e continuaria a ser por bastante tempo, uma barreira forte contra uma reforma na área, que na verdade explodiria as bases do poder privado” (Slenes, 1997: 262-263).

Não por acaso, Maria Ribeiro retoma a questão e, poucos anos depois, em 1865, traz de volta ao palco do Ginásio o drama da *mãe-escrava*. Marta, a heroína de *Cancros Sociais* é uma escrava “parda clara” que, iludida com promessas de liberdade e casamento, acaba seduzida por um patife e torna-se mãe de um menino branco que lhe é arrancado dos braços e vendido por um comparsa do pai do menino. Ignorando totalmente sua ascendência africana, Eugênio cresce julgando-se órfão e, já adulto, empresário bem-sucedido, casado com Paulina, descobre que, ao negociar a posse de uma escrava para alforriá-la em comemoração ao aniversário de quinze anos de sua filha, comprara ninguém menos que a própria mãe. A aproximação com a trama envolvendo os protagonistas de *Mãe* salta aos olhos. Ambos os textos denunciam a anomalia social tornada possível pelo sistema escravista – mães que são vendidas e/ou compradas pelos próprios filhos. De feição abolicionista, a trama tecida por Maria Ribeiro ganha contornos específicos, por recriar – de uma perspectiva crítica em relação à privação do direito da convivência familiar – a experiência de mulheres negras e mestiças no Brasil escravista relacionada com a exploração sexual pelo homem branco.

Depois de alguns “golpes de teatro” e muitas reviravoltas, reconhecimentos e coincidências que beiram o inverossímil, os dois vilões de *Cancros Sociais*, Forbes e Medeiros, que tanto sofrimento causaram a Marta e Eugênio, recebem, de um lado, seus castigos, enquanto mãe e filho, finalmente reunidos, desfrutam da doce harmonia familiar, ao lado de Paulina e Olímpia Olhando. Frente a este desenlace – um *happy end* digno de um discípulo de Pixérécourt, o mestre do melodrama –, percebe-se que Maria Ribeiro traça uma linha paralela à já traçada por Alencar, tomando, no entanto, a direção exatamente oposta.

Eugênio, ao contrário de Jorge, hesita em reconhecer publicamente que era filho de uma escrava. Torturado pelo pavor de assumir a mãe-escrava e com isso perder o patrimônio e o tesouro familiar que construíra até ali, o filho de Marta adota um comportamento estranho, acabando por levantar as suspeitas da esposa, que o acusa de estar acolhendo uma antiga amante sob o teto de sua família. Quanto a Marta, bem ao contrário de Joana, sequer cogita da opção pelo suicídio. O que não a identifica como mãe desnaturada, incapaz de dar a vida por seu filho. O amor materno, segundo Maria Ribeiro, não tem diferença daquele professado por Alencar: “a mãe é sempre mãe” e é capaz de tudo pelo bem do filho. Marta assim o explicita. Plenamente resignada a afastar-se de Eugênio para evitar sua ruína conjugal, sentencia: “Só para uma mãe todos os sacrifícios são possíveis! Sei o que me cumpre fazer pela tua felicidade” (Ribeiro, 1866: 105). Sair da casa do filho, sim, mas não sair da vida, como fizera a protagonista alencariana. Para Maria Ribeiro, impunha-se manter viva, junto com Marta, a esperança de se extirpar completamente da sociedade aquele “cancro que solapa[va] a base de nossa emancipação” (Ribeiro, 1866: 105), expressão de Matilde.

Para além dessa perspectiva marcadamente emancipatória, Maria Ribeiro estende sua defesa em torno das mulheres e seus direitos na sociedade, assumindo postura favorável, de um lado, à ideia de que o divórcio não significava a desonra feminina e, de outro, contrária à dos casamentos de interesse. Em consonância, no entanto, com o pensamento masculino e moralista da época, a dramaturga põe em causa a capacidade de regeneração da mulher que, levada por circunstâncias inevitáveis, se desvia do caminho da honra. Além disso, ainda no papel de *raisonneur*, Matilde revela, mas aqui sem meias palavras, a convicção da autora – recorrente, aliás, em pelo menos outros dois textos seus, como se verá adiante – de que os homens, para além de serem “a causa primordial de todos os erros da mulher”, eram também “os seus mais implacáveis juízes.”

É em torno desta ideia, de serem os homens os responsáveis pelos descaminhos das mulheres, que Maria Ribeiro estrutura a trama de *Gabriela*, já apontado como “uma espécie de elogio à esposa honesta” (Faria, 1993: 254)<sup>[10]</sup>. Neste texto, a autora lança-se em defesa da mulher vítima de calúnias e das circunstâncias, injustamente penalizada pelo único e verdadeiro culpado de todos os seus infortúnios – o próprio marido, um oficial da Marinha, que viaja por longo tempo, deixando-a sem recursos para manter a si e a filha. Gabriela, a heroína, aceita a amizade de uma alcoviteira e, embora mantenha a honra, passa a ser vista como “decaída”. O marido, de volta da viagem, dá crédito aos rumores e separa-se dela. Porém, ao receber uma carta do homem que tentara, em vão, conseguir os favores sexuais de Gabriela, reconhece sua injustiça e busca a reconciliação, confirmando-se a integridade da protagonista.

São evidentes os pontos de contato entre *Gabriela* e *Gabrielle*, escrito em 1849 por Émile Augier, autor dos textos mais encenados no Rio de Janeiro à altura da renovação teatral deflagrada em 1855 pelo Ginásio Dramático. Seu enredo gira em torno de um casamento prestes a desmoronar, ameaçado pelo adultério. Julien, marido de Gabrielle, só cuida dos negócios e esta, sentindo falta da efervescência das grandes paixões, vai deslumbrá-la fora do casamento. Ou quase. Na

verdade, Gabrielle resiste à tentação, dando-se conta que sua paixão por Stéphane, secretário de Julien, é um equívoco. Julien percebe a tempo que seu casamento está por um fio e dialogando calmamente com a esposa, consegue convencê-la da loucura que estava por cometer, salvando-a da desonra. No desfecho, ela pede-lhe perdão, ele recrimina-se por sua displicência e a paz doméstica volta a reinar. Retomando este enredo, Maria Ribeiro vira seu final pelo avesso, para mostrar que, se a esposa se via tentada a buscar afeto extraconjugal, era antes por culpa do marido, que, displicente, descuidava-se, às vezes, até da manutenção da família. Por isso mesmo, parecia estar claro: não eram elas que deviam pedir perdão, mas eles.

*Gabrielle*, ao que se sabe, não chegou a ser encenada no Rio de Janeiro, mas em 1856 o público do Ginásio assiste a uma importante peça do repertório realista francês, *A Crise*, de Octave Feuillet, que discute, do mesmo ponto de vista de Augier, a questão do adultério – que há muito, aliás, deixara de ser içado nos palcos franceses como tábua de salvação da esposa infeliz. Como já anotou Faria (1993: 56), tudo nessa peça de Feuillet, enredo, personagens, desfecho, parece decalcado de *Gabrielle*. É de se perguntar, inclusive, se esta mesma heroína não terá inspirado também outros brasileiros, entre eles Machado de Assis, que teve sua *Gabriela* levada aos palcos paulistas, em 1862, e José de Alencar, que deixou a sua inconclusa (Sousa, 1960: 22 e 63). Decalques à parte, *Gabriela*, tanto quanto *Cancros Sociais*, de Maria Ribeiro, nos ajudam a compreender com clareza o quanto a dependência da dramaturgia estrangeira e a de autoria masculina há de ter constrangido – e, de outro lado, impulsionado – a produção de nossas primeiras dramaturgas, além de documentar o esforço de uma autora movida pela intenção seja de contribuir para a criação do teatro de seu país, seja de intervir na ordem social do seu tempo-espaço determinada pelo viés patriarcal.

Já na comédia *Um dia na opulência*, publicada em 1877, ao retratar o cotidiano vergonhoso de uma família que, mesmo totalmente arruinada, tenta manter um padrão de vida luxuoso e ostensivo à custa de infindáveis dívidas, Maria Ribeiro não se coloca propriamente como defensora das mulheres. Na verdade, o comportamento desregrado, perdulário e imaturo da protagonista da comédia, a Senhora Baronesa, é, antes, francamente condenado por ela, porém não mais que o do Senhor Barão, a quem é atribuída senão toda, com certeza, a maior parcela de culpa. O Cônego Silva, irmão da Baronesa, encarna o *raisonneur* da comédia realista sentenciando categoricamente: “um marido que tem juízo e preza a sua honra, não pactua com as extravagâncias de sua mulher; obriga-a a trilhar o caminho da felicidade real e não a secunda nos seus desvarios” (Ribeiro, 1877: 218).

Do mesmo modo que muitos dos nossos dramaturgos oitocentistas, Maria Ribeiro segue pelas trilhas que José de Alencar, inspirado pela dramaturgia realista francesa, indicara para o teatro brasileiro no final da década de 1850. Por outro lado, a exemplo de muitos deles, não se intimida em entrar no debate, levando para o palco questões já discutidas por autores renomados, mostrando-as do seu ponto de vista, só revelado, entretanto, na maioria das vezes, por entre os fios da trama refeita.



No caso de *Cancros Sociais*, vimos passos atrás, apesar de ter seguido de perto o modelo alencariano quanto à temática, nossa autora distancia-se dele diametralmente no desfecho. *Um dia na opulência*, vê-se muito nitidamente, dialoga com *Luxo e Vaidade*, comédia de Joaquim Manuel de Macedo, encenada em 1860. Embora na primeira seja discernível, para além da busca de interlocução da autora com seus pares, uma afinidade de ideias no sentido de exorcizar os vícios advindos do espírito de luxo e ostentação, que há muito vinha fazendo reféns na sociedade brasileira da época, nota-se ainda, bem claramente, já na lista de personagens, a resistência da autora em seguir estritamente as regras francesas da comédia realista, que não priorizava o riso em sua proposta de corrigir os costumes da sociedade: “Barão da Engenhoca, fidalgo como há muitos”, “Cônego Silva, amigo como há poucos”, “Guilhermina, original de poucas cópias”, “Baronesa da Engenhoca, recordações da mocidade”, “Horácio, acessório de salão”, “César, calcanhar dos Aquiles pobres”, “Mariana, criada mal paga”.

Sem abandonar a tese defendida em *Cancros sociais* e em *Gabriela*, segundo a qual são os homens os maiores responsáveis pelos erros das mulheres, em *Um dia na opulência*, é no riso que Maria Ribeiro vai apostar como saída possível para superar a rigidez e a monotonia do modelo francês da peça de tese. Para além de discutir ideias e levar para a ribalta as primeiras manifestações da consciência feminista em formação, talvez a autora buscasse uma nova forma para aquele gênero, menos maçante que a da comédia realista importada, que ao propor um olhar menos carrancudo em cena, se mostrasse mais eficiente.

A mesma tendência ao cômico é discernível em *A ressurreição do Primo Basílio*, escrito, tal como *Um dia na opulência*, quando a autora, já perto dos seus 50 anos de idade, provavelmente sentia-se mais confiante para aventurar-se por caminhos menos estreitos que os fixados pelos mestres da escola realista francesa. O pseudônimo, aliás, usado para assinar *A ressurreição do Primo Basílio* – “um calouro” –, soa como ironia para ridicularizar a iniciativa infeliz do produtor do espetáculo em escolher um autor iniciante para adaptar o romance de Eça de Queiroz para o palco. Com este recurso, a dramaturga aderiu à moda lançada pelos autores que alimentaram o debate na imprensa carioca em torno d’*O Primo Basílio*, entre abril e junho de 1878, como Machado de Assis e Ataliba de Gomensoro, ocultos sob os pseudônimos de Eleazar e Amenopphis-Effendi.

Alinhadas, mas não inteiramente, ao repertório dramaturgicamente produzido por Alencar e seus adeptos no esforço de “imitação” ou “adaptação” do modelo importado, as primeiras incursões femininas no universo da dramaturgia brasileira, sob a regência de Maria Ribeiro, atestam o fazer palimpséstico da autoria feminina nesse período de formação, indiciando o texto próximo-distante do já existente – um “mesmo” outro. Carregado de obliquidade, constrói-se como outra possibilidade de real, resposta de uma cultura literária periférica, confrontada pela hegemonia do centro. Sem ter como ignorar tal presença, busca a alternativa do diálogo, travado despididamente com suas fontes.

## Sufragismo e “peça de conversação” no Brasil do século XIX: Josefina Álvares de Azevedo

Embora surgido no Brasil, de forma organizada, na segunda década do século XX, o movimento sufragista faz seus primeiros ensaios já em meados do século XIX, momento em que algumas vozes prenunciam a militância de Bertha Lutz (1894-1976)[\[11\]](#) e suas companheiras pelo direito eleitoral das mulheres. Mesmo ilhadas, as pioneiras do sufragismo brasileiro se pronunciaram por meio da imprensa, buscando formar uma opinião pública a favor de seu ideário, como fizeram tantos outros grupos da época interessados em apresentar à sociedade suas novas idéias.

Ao lado de nomes como Francisca Senhorinha da Mota Diniz (séc. XIX-?), Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-?) e Isabel de Sousa Matos (séc. XIX), o de Josefina Álvares de Azevedo (1851-?) deve ter destaque na memória do sufragismo brasileiro em sua fase de formação – seja pelo percurso intelectual-literário de ativista devotada a projetos emancipatórios, seja pelo papel inquestionável no âmbito das discussões pelos direitos eleitorais das mulheres na Constituição brasileira de 1891[\[12\]](#).

Quase tudo que se sabe sobre esta brasileira está, porém, circunscrito a sua trajetória como escritora e intelectual, muito embora, para além do parentesco com um dos expoentes da poesia de sua época – o ultrarromântico Álvares de Azevedo –, tenha integrado a vanguarda do feminismo no Brasil.



Seu perfil biográfico, em termos de vida pessoal, está quase todo por desvendar. A data de seu nascimento, 5 de março de 1851, é, por ora, o único dado inconteste de que se dispõe. Os demais são obscuros e/ou divergentes. Não se sabe, por exemplo, onde Josefina Álvares de Azevedo fez seus estudos, como foi sua infância e juventude, ou se foi casada. Há alusões sobre o fato de ter sido mãe, embora sem qualquer menção direta a sua prole. Registra-se, igualmente, sua morte em 1905, sem referência, contudo, a local, circunstâncias e data completa[13].

Já as divergências são quanto a filiação e naturalidade, apesar das declarações da própria autora, que localizei, há alguns anos, em artigos publicados no jornal *A Família*, de sua propriedade. Os dados que aí se registram indicam, com todas as letras, que sua terra natal foi Recife, Pernambuco, e que Manuel Antonio Álvares de Azevedo era seu primo, contrariando, pois, a maioria das referências biobibliográficas a respeito, que repetem passivamente e com apego acrítico ao critério de autoridade estabelecido no *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* (Blake, 1883-1902). Nesta obra, indica-se Itaboraí-Rio de Janeiro, como o local de seu nascimento, e Inácio Manuel Álvares de Azevedo (?-1873) como seu pai, referindo-se ao poeta como seu meio-irmão e, por outro lado, silenciando qualquer referência a sua mãe. Seria, obviamente, ingenuidade descartar a hipótese de que, para não se expor socialmente na condição de filha ilegítima, a escritora tenha preferido assumir-se como prima do poeta. Contudo, o caráter testemunhal e público das informações veiculadas na imprensa impõe-lhes um grau de veracidade que seria imprudente subestimar.

Em contrapartida, sua obra jornalístico-literária, produzida em torno dos direitos femininos, é como um retrato de corpo inteiro da sua vida. As narrativas (contos, artigos, esboços biográficos), os versos, as traduções, o texto teatral – praticamente tudo que escreveu e publicou foi com o objetivo primeiro de intervir na ordem social e política do seu tempo, contribuindo para criar condições mais justas e igualitárias para mulheres e homens.

Saindo de Recife por volta de 1877, a jovem Josefina, então com 26 anos, vai para São Paulo. Fixando residência na cidade, no ano seguinte a “infatigável feminista, [...], num livro que fez sensação, anunciou que se levantava uma voz de mulher para a grande reivindicação” (Vidal, 1944: 62). No final de 1888, ainda em São Paulo, Josefina funda o jornal *A Família*. Seis meses depois, se transfere para o Rio de Janeiro, onde suas expectativas de mais espaço para divulgar seu ideário emancipatório não se frustram. Sua folha circula na cidade, ininterruptamente, até 1897, ano de publicação de seu terceiro e último livro de que se tem notícia, *Galleria illustre (Mulheres celebres)*. Em 1898, *A Família* volta a circular em “nova fase”, conforme nota veiculada na revista *A Mensageira* ([Almeida], 1898: 240). Depois disto, ao que se sabe, não há registros sobre os caminhos, profissionais ou pessoais, percorridos por essa mulher que, em sua modéstia, se viu “pouco hábil em esgrimir a pena” (Azevedo, 1891a: 133), embora o tenha feito com maestria e verdadeira devoção na luta pela cidadania das brasileiras.

Se, de início, a redatora-chefe de *A Família* militou em sua folha pelo direito das mulheres a uma “educação sólida e desenvolvida”, que as preparasse “para todos os misteres da vida, como dignas e leais companheiras do homem, tão capazes de desempenhar altas funções do estado, como as secundárias obrigações que lhe competem na família” (*A Família*, 1889), em pouco tempo, seu ativismo, mais incisivo, se formalizaria em torno do acesso das mulheres ao direito de voto.

Instaurada a república no país, *A Família* passa a incorporar a militância sufragista como matéria de primeira página, buscando convencer suas contemporâneas da urgência de cada uma tornar-se também, em seus lares, uma “propagandista acérrima” da causa, da qual dependia sua “elevação na sociedade” (*A Família*, 1890). É desta fase a série de artigos intitulada *O direito de voto*, em que a militante argumenta quanto ao caráter quimérico da igualdade prometida pelo novo regime caso as mulheres continuassem impedidas de exercer seu direito de voto. No artigo de abertura da série, suas palavras não fazem concessão: “Ou estaremos fora do regime das leis criadas pelos homens, ou teremos também o direito de legislar para todas. Fora disso, a igualdade é uma utopia, senão um sarcasmo atirado a todas nós” (*A Família*, 1889).

A partir desse momento, a luta pela imprensa periódica parece não bastar e Josefina busca espaços alternativos para a militância. Já no início de 1890, publica o opúsculo *Retalhos*, em que reedita, entre outros artigos publicados n’*A Família*, os da série “O direito de voto”, o que sugere a intenção de fortalecer a propaganda sufragista, fixando-a em páginas menos efêmeras que as de jornal.

Pouco depois, em abril do mesmo ano, a jornalista leva o debate dos jornais para o palco, à semelhança do que se fez na cena brasileira entre 1855 e 1865, quando vários problemas sociais da burguesia então recém-emergente tornaram-se matéria prima da nossa produção dramática (Faria, 1993). Impelida pelo parecer negativo do então ministro Cesário Alvim à consulta feita pela comissão de alistamento eleitoral em relação ao pleito de Isabel de Matos<sup>[14]</sup>, Josefina de Azevedo escreve a comédia *O voto feminino*, encenada, no mês seguinte, no palco do Teatro Recreio Dramático, um dos mais populares do Rio de Janeiro na época.



Uma querela doméstica – gerada pela expectativa em torno da posição do governo sobre a procedência ou não do alistamento eleitoral das mulheres – compõe a ação dramática criada pela ativista para sensibilizar os parlamentares da República recém-instituída quanto ao pleno exercício da cidadania feminina. Enfatizando a confiança que as mulheres podiam depositar nos congressistas encarregados de elaborar a nova constituição do país no semestre seguinte, é especialmente na cena final da comédia que se revela inequivocamente esta intenção, já veiculada na imprensa, de seguir “compelindo os constituintes a firmarem de uma vez para sempre o nosso direito obscurecido” (*A Família*, 1890). Diante da euforia da maioria masculina, comemorando a manutenção da exclusão das mulheres do universo de eleitores, uma das personagens femininas adverte o grupo antagônico: “Não se entusiasmem tanto. Ainda temos um recurso. Aguardemos a Constituinte!” (Azevedo, 1891b: 72). Nesta proposta inequivocamente política, é evidente a sátira à resistência masculina frente à nascente demanda sufragista no Brasil.

Bastante aplaudida pelo público que lotou o Recreio Dramático na noite da estreia – e saudada calorosamente pela imprensa antes de ir à cena –, *O voto feminino*, entretanto, não sobe ao palco de novo e, na urgência de manter a propaganda junto aos constituintes, a ativista busca alternativas de interlocução mediada pelo seu texto teatral. Ainda em 1890, a comédia vem a público outras duas vezes: nos rodapés do jornal *A Família* e, segundo consta, em forma de livro (Blake, 1883-1902: 238). No ano seguinte, quando a Constituinte encontrava-se ainda reunida, a comédia é reeditada em *A mulher moderna: trabalhos de propaganda*, coletânea organizada por Josefina. Em cada uma das oportunidades, é notório o senso estratégico da autora em fortalecer a propaganda sufragista para que a omissão da Constituição de 1824 quanto à cidadania das mulheres não se repetisse no novo texto.



A intenção de sensibilizar também a opinião pública, o mais amplamente possível, terá indicado à ativista o teatro musicado, de grande popularidade na época, como inspiração de um texto com uns poucos números musicais, incluídos numa forma misturada de drama burguês e comédia de costumes. O híbrido deste formato revela-se já nas rubricas do cenário (“Sala em casa do Conselheiro Anastácio. Móvel rica. Decoração de luxo.”), indicadoras da atmosfera de drama burguês, a que se juntam o risível do marido rico avarento, o Conselheiro Anastácio, ocupado numa inusitada aferição de contas do armazém e, logo a seguir, a desenvoltura da esposa insubordinada, Sra. D. Inês, vinda à sala a seu chamado. Há, desde então, uma ruptura irremediável do clima doméstico-burguês. A esposa, em resposta à reclamação do marido por ela não priorizar os afazeres da casa e se ocupar antes com a leitura das notícias do dia publicadas nos jornais, retruca-lhe, irreverente e imperiosa: “Naturalmente. Então queria o senhor que assim não fosse?”

Arquétipo da “mulher moderna”, consciente dos seus direitos e deveres como cidadã dos novos tempos republicanos, Inês entra em cena como metonímia da recusa feminista ao papel da esposa-dócil-mãe-devotada, modelo do ser-feminino prefigurado para defender os valores instituídos pela burguesia, em especial a família. Seu protagonismo na pseudofábula de *O voto feminino* sinaliza a necessidade de se relativizar a forma do drama burguês, que por si só não pode dar conta da dimensão política das relações de gênero, embora, por outro lado, não seja ainda dispensável. Como tratar dos limites impostos às mulheres pela ideologia burguesa num formato dramático burguês – este o dilema posto à ativista.

A contradição entre o lugar social reivindicado politicamente pelas mulheres neste fim de século e o drama doméstico, ou seja, entre um conteúdo novo e uma forma antiga, levaria a autora a incorporar recursos para tentar resolver o impasse. Abrindo espaços na forma tradicional para tratar deste assunto novo, Josefina de Azevedo traz à cena brasileira uma experiência muito próxima daquilo que Peter Szondi (2001) inclui entre os “experimentos formais” que emergem em meio à crise formal do drama na Europa, como tentativas de solucioná-la ou, noutra vertente, de salvamento da forma: a peça de conversação.

No contexto europeu da segunda metade do século XIX, entre as tentativas de salvamento do drama, figura esse tipo de texto, em que se investe no diálogo como recurso, com base na premissa de que a competência do dramaturgo se comprovava pelos bons diálogos que escrevesse. No entanto, como ressalta Szondi, os diálogos entre as personagens das peças de conversação não se estabelecem efetivamente como espaço de intersubjetividade. Esvaziado, esse espaço dialógico é preenchido com temas do dia e, não por acaso, as peças de conversação tratam de questões como direito das mulheres ao voto, direito ao divórcio, amor livre, socialismo e industrialização, dando aparência de modernidade àquilo que, na verdade, opunha-se ao processo histórico e, em termos formais, aparência de dramático àquilo que, pela carência de origem subjetiva e meta objetiva, não conduzia a outra coisa e, portanto, não passava para a ação. Para além de ser citação dos problemas do dia, a peça de conversação, prossegue Szondi, não possuindo um tempo próprio, acaba por participar apenas do decurso

“real” do tempo. De outro lado, dada sua incapacidade de definir os homens (por não ter uma origem subjetiva), também suas personagens são citação de tipos da sociedade real. A aparência de peça-bem-feita a ser apresentada pela peça de conversação exige-lhe uma ação, que, entretanto, por não se efetivar, é tomada de empréstimo do lado de fora, incidindo sem motivação no drama, com a forma de acontecimentos inesperados (Szondi, 2001: 106-107).

Revelador antes da ativista, ocupada em apresentar ao público menos uma trama bem urdida que um rápido flagrante de cenas do cotidiano doméstico do seu tempo, *O voto feminino* constrói-se como uma sucessão de quinze cenas. Frouxamente amarradas entre si, as cenas compõem não propriamente um enredo, mas um conjunto de discussões entre casais, todas, ao final, relacionadas à questão do direito de voto das mulheres. Durante um espaço de tempo, anterior à hora do jantar, sete personagens – os donos da casa, sua filha e o marido, uma criada e seu noivo, criado de um amigo da família, jurista e solteiro, defensor da causa das mulheres – *conversam* entre si. O assunto lhes entra casa adentro, mediado pela imprensa jornalística. Já na abertura da comédia, é Inês que entra em cena, vinda da biblioteca da casa, onde estivera a ler as notícias do dia. Na Cena 4<sup>a</sup>, temos Esmeralda, que lê em voz alta, para sua mãe, trechos de um artigo, assinado pelo jurista amigo da família e publicado no *Correio do Povo*. E na cena final, Anastácio “entra [em casa] esbaforido, com um jornal na mão”, como explicita a rubrica, anunciando novidades e, em seguida, lendo em voz alta, letra por letra, o veto ministerial ao alistamento eleitoral das mulheres, recém-publicado na imprensa.

Citação explícita de um contexto “real” – o enfrentamento político entre mulheres e homens, deflagrado na sociedade brasileira desde a mudança do regime monárquico para o republicano –, *O voto feminino* não se efetiva enquanto ação dramática, pela ausência seja da dimensão intersubjetiva, seja da meta objetiva. Os planos quixotescos de Anastácio, de fazer uma “guerra de honra” contra as mulheres, desmancham-se ante a própria inconsistência, desaparecendo como fumaça com a chegada do Dr. Florêncio, em sua habitual visita à família. Do lado oposto, a “grande vitória” aludida por Inês, que incluía a candidatura e posterior eleição de sua filha como deputada, também se desmancha no ar, com a divulgação do veto sobre a inclusão dos direitos eleitorais das mulheres na legislação. Noutra ponta, o ambiente da privacidade familiar burguesa, a sala de estar da casa do Conselheiro Anastácio, com sua “móvel rica” e “decoreção de luxo”, agora desprovida da possibilidade de expressão subjetiva, não alcança foros de espaço dramático, reduzindo-se a antessala, onde apenas se conversa, enquanto se aguarda o resultado de um evento externo e alheio à família, instituição de base dos ideais burgueses.

Não fazendo a passagem para a ação, a conversação entre as personagens de *O voto feminino*, desenvolvida fora do campo intersubjetivo, refrata suas *dramatis personae* em tipos sociais, divididos em blocos antagônicos: o das mulheres – inteligentes, fortes e decididas – e o dos homens – quase todos, egoístas, tolos, oportunistas e inescrupulosos. Liderados por Inês e Anastácio, os dois grupos instauram um maniqueísmo radical, enfatizado pelos personagens secundários, que atuam como reduplicação de dois modelos opostos: a mulher progressista e politizada e o homem reacionário e retrógrado, cada um dos quais apresentados com nuances

relativas a nível social e faixa etária, representadas, respectivamente, pelos casais Joaquina-Antônio, de classe subalterna, e Esmeralda-Rafael, da geração jovem.

Buscando a mediação entre estes opostos, vem à cena um tipo ímpar, seja por não ter um par, nem um duplo, seja por encarnar, taticamente, a imagem singular do homem público consciente, sensato e progressista, idealizado pela ativista para apresentar no Congresso propostas de extensão da cidadania plena às mulheres: o jurista amigo da família[15]. No papel de *raisonneur*, Florêncio expõe racionalmente o argumento sufragista, defendendo-o junto às outras personagens e, claro, junto ao público. Suas intervenções, mesmo algo sentenciosas, se fazem por meio de frases curtas, muitas vezes interrogativas, que se afinam perfeitamente ao ritmo ágil do diálogo da comédia e, como um jogo de pergunta-e-resposta, evocam a dinâmica de uma disputa forense. Pela argúcia da autora, temos um *raisonneur* a salvo das infundáveis pregações em defesa de uma tese, o pior defeito do modelo francês. A brevidade do discurso de Florêncio, somada à destreza argumentativa, garante-lhe imunidade ao mal que tanto comprometeu a qualidade formal da comédia realista. Típica da desgastada peça de tese, a figura do *raisonneur* teve, no entanto, sua validade estratégica reconhecida e bem aproveitada pela ativista, na medida em que também Inês e Esmeralda, ambas mais qualificadas que seus pares masculinos, são investidas das características de porta-voz autoral ao longo do texto.

Sem predecessores que lhe indicassem o caminho do teatro político, Josefina de Azevedo dá, de algum modo, seguimento à experiência de Martins Pena (1815-1847), autor que conseguiu, com a comédia de costumes, representar “o cotidiano das classes populares, enxergando, como já apontou Iná Camargo Costa, a enorme distância que havia entre os pressupostos sociais que davam suporte às exigências formais do drama francês e a ‘matéria social com que os candidatos a dramaturgo no Brasil podiam trabalhar’” (Maciel, 2004: 27). Empurrada por finalidades políticas, mas barrada pelas limitações formais de representação da demanda feminista sufragista no espaço da estética teatral burguesa, Josefina de Azevedo consegue, em meio a esta tensão, delimitar, com *O voto feminino*, uma zona de negociação entre a forma da comédia realista de inspiração francesa e a da comédia de costumes à brasileira, já então contagiada pelo gênero musicado europeu adaptado aos trópicos pelo engenho de Artur Azevedo. Inserida na linha espaço-temporal da crise e inadequação da forma teatral burguesa ao Brasil – em que o nosso drama romântico, por exemplo, realiza-se de forma postiça, pela indisponibilidade da matéria social exigida pela forma do drama francês, a alta burguesia –, a comédia de Josefina de Azevedo evidencia que, se não tivesse sido uma experiência tão isolada, seu nome, anunciador da fase de transição para o teatro de preocupações políticas, estaria, certamente, entre as grandes influências do teatro brasileiro[16].

Já quanto ao uso das técnicas de dramaturgia, não há como colocar em causa o sucesso alcançado pela comédia. O fôlego curto e certas fraquezas de composição não interferem na linha de vivacidade das falas, no desenho das personagens, nem na elaboração de um humor afiado e inteligente, tal como se vê na caracterização de Anastácio. Desenhado como o mais medíocre dos homens, preconceituoso, autoritário, retrógrado, inescrupuloso e limitado

intelectualmente, Anastácio age no contexto de *O voto feminino* como metonímia do egoísmo masculino. Percebido por Josefina de Azevedo como uma perturbação do espírito dos homens, que os tornava “inaptos para as grandes generosidades”, o egoísmo dos homens já fora apontado nos seus artigos sobre o voto feminino, com insistência, como a única razão pela qual as mulheres ainda estavam impedidas do pleno exercício dos seus direitos de cidadãs (*A Família*, 1889; 1890). No palco, a autora não poderia ter sido mais feliz ao materializar esse egoísmo, já na cena de abertura da comédia, na figura ridícula e desprezível do homem avarento que, apesar de riquíssimo, se dá ao trabalho mesquinho de conferir uma pequena nota de compras do armazém, item por item, preço por preço e, ao final, descobrindo a mísera diferença de onze vinténs, arma um escândalo, exigindo a presença e as explicações da esposa. Um cacoeite linguístico é outro traço risível da figura de Anastácio. Um vago “ora figas”, repetido inúmeras vezes pela personagem, denuncia a inconsistência dos argumentos masculinos contrários ao voto das mulheres. Considerados outros exemplos referidos acima, como Inês, *alter ego* da autora, e Dr. Florêncio, é de se pensar que a militante, ao escrever sua comédia, tenha buscado nos próprios artigos a matéria prima para desenhar seus tipos mais marcantes.

Produção comprometida com valores éticos de equidade e emancipação, *O voto feminino* situa-se historicamente como uma pequena ilha, perdida no mar dos nomes canônicos da dramaturgia brasileira, onde, entretanto, se entrecruzam as nascentes de dois movimentos significativos no nosso universo sociocultural brasileiro: o do teatro político e o do ativismo sufragista.

## Referências bibliográficas

- A FAMÍLIA*. Jornal literário dedicado à educação da mãe de família. Rio de Janeiro, 1889-1890.
- ALENCAR, José Martiniano de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1977.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Herança*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1909.
- [ALMEIDA, Presciliana Duarte de.] *A Mensageira*, São Paulo, p. 240, 15 maio de 1898.
- ALMEIDA, [José Ricardo] Pires de. D. Maria Ribeiro (Dramatista brasileira). *Brazil-Theatro*, Rio de Janeiro, fasc. 2, 1907. p. 391.
- ANDRADE [SOUTO-MAIOR], Valéria. *Entrelinhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX*. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, CCHLA, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2001a.

ANDRADE [SOUTO-MAIOR], Valéria. *O florete e a máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 2001b.

ANDRADE [SOUTO-MAIOR], Valéria. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1996.

ANDRADE [SOUTO-MAIOR], Valéria. A intuição feminista do *agitprop* no teatro brasileiro em fins do século XIX. *Estudos feministas*, Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ, v. 5, n. 2, p. 275-289, 1997.

AZEVEDO, Josephina Alvares de. *A mulher moderna: trabalhos de propaganda*. Rio de Janeiro: Montenegro, 1891a.

AZEVEDO, Josephina Alvares de. O voto feminino. In: *\_. A mulher moderna: trabalhos de propaganda*. Rio de Janeiro: Montenegro, 1891b. p. 31-73.

BLAKE, Augusto V. Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Nacional, 1883-1902. v. 5.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*. Porto Alegre: UFRGS, IEL, 1979.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Ed.UFPB, 2004.

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

OLIVEIRA, Américo Lopes de; VIANA, Mário Gonçalves. *Dicionário mundial de mulheres notáveis*. Porto: Lello & Irmão, 1967.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.

RIBEIRO, Maria. *Teatro quase completo*. Organização e introdução de Valéria Andrade. Florianópolis: Mulheres, 2008.

RIBEIRO, Maria [Angélica]. Um dia na opulência. *Ensaio Literários*. Rio de Janeiro: Sociedade Ensaio Literários, 1877. p. 174-221.

SABINO, Ignez. *Mulheres illustres do Brazil*. Ed. fac-similar. Florianópolis: Mulheres, 1996.

SILVA, Jorge Eugênio de Sousa e. *Censura à peça "A aventureira de Vacloix" [sic] – Maria Ribeiro*. Rio de Janeiro, 2 de abril de 1857. Manuscrito.

SLENES, Robert. Senhores e subalternos no oeste paulista. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da vida privada no Brasil: Império, a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 239-290.



SOIHET, Rachel. *O feminismo tático de Bertha Lutz*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006. (Série Feministas).

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VASCONCELOS, Eliane (Org.). *Carmen Dolores: crônicas, 1905-1910*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado, 1998.

VIDAL, [Olmio de] Barros. *Precursoras brasileiras*. Rio de Janeiro: A noite, [1944].

---

[1] Nesta época, ambas eram já escritoras de prestígio nos círculos literários e bastante conhecidas do público leitor, sobretudo no Rio de Janeiro, especialmente por suas crônicas veiculadas regularmente na imprensa jornalística; cf. Andrade [Souto-Maior] (2001).

[2] Ao que consta, a primeira publicação periódica redigida e editada por mulheres, para mulheres, no Brasil, foi o *Jornal das Senhoras*, fundado pela argentina Joana Paula Manso de Noronha, cujo primeiro número circulou no Rio de Janeiro, no dia 1º de Janeiro de 1852.

[3] Maria Angélica de Souza Rego nasceu na vila de Parati (hoje Angra dos Reis), Rio de Janeiro, filha de Maria Leopoldina de Sousa Rego, de ascendência nobre, e de Marcelino de Sousa Rego, fidalgo condecorado da Real Casa de D. João VI. Morto, em serviço, por afogamento na Lagoa Rodrigo de Freitas, Sousa Rego deixou viúva a mulher de 19 anos e três órfãs, a primogênita, Maria Angélica, com 5 anos incompletos; cf. Almeida (1907: 391) e Ribeiro (1866: x).

[4] Os inúmeros originais deixados pela dramaturga, segundo consta, foram destruídos pelo incêndio ocorrido no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (Sabino, 1996: 199-205). Deste extenso repertório, encontram-se reeditados o drama *Cancros sociais* e as comédias *Um dia na opulência* e *A ressurreição do Primo Basílio* (Ribeiro, 2008).

[5] Esta tradição remontaria a 1797, quando uma “Anônima e Ilustre Senhora da Cidade de São Paulo” assina *Tristes efeitos do amor, Drama em que falam Paulicéia, a Prudência e a Desesperação na figura de uma Fúria* (Andrade [Souto-Maior], 1996: 49-50).

[6] Fenômeno semelhante, aliás, não seria incomum entre os espectadores, como deixa entrever Machado de Assis, com seu conto *A chinela turca*, cuja ação, passada em 1850, centra-se na personagem do major Alves, que, dominado pela ideia de “afrontar as luzes do tablado” após assistir à encenação de um drama ultra-romântico que muito o agradara, faz uma visita ao alferes Duarte a fim de mostrar-lhe sua obra, resultado da “explosão dramática” de que fora alvo. Citado por Faria (1993: 38-39), como exemplo da sedução que o melodrama exerceu sobre o espectador brasileiro entre as décadas de 1840 e 1850, esse conto mostra também, como observa o mesmo

autor, que o aprendizado dramaturgico vinha então quase sempre da experiência como espectador.

[7] A cópia microfilmada deste documento encontra-se na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional.

[8] De acordo com João Roberto Faria (1993: 192-197), o título dessa peça de Quintino Bocaiúva inspira-se na lenda grega sobre a tão bela quanto depravada Ônfale, rainha da Lídia, de quem Hércules, de passagem por seus domínios, apaixona-se perdidamente, sujeitando-se a todo tipo de humilhação para ficar a seu lado. Consta que, para ocultar seus desregramentos, a fogosa rainha assassinou os vários amantes que teve depois de Hércules. Importa destacar a observação de Faria a respeito do alto grau de dependência do nosso teatro em relação ao teatro francês nessa época: “Para criar a sua *Onfália*, Quintino Bocaiúva parece ter aproveitado um pouco de cada peça francesa que leu ou viu encenada. De certo modo, quase todos os dramaturgos brasileiros do período fizeram a mesma coisa, na tentativa de nacionalizar os tipos, os temas e as formas do realismo teatral. Se por um lado isso lhes tira a originalidade, por outro revela um louvável esforço de atualização estética, uma legítima vontade de buscar o nivelamento com as literaturas mais adiantadas”.

[9] Segundo Faria (1993: 145), já no ano anterior Machado de Assis queixava-se da imoralidade dos espetáculos do Alcazar, lamentando ver que o público afastava-se mais e mais do Ginásio.

[10] Referido por Oliveira; Viana (1967: 1113) como texto publicado em 1868, *Gabriela* não foi localizado. Seu enredo é referido em Faria (1993: 12-13), a partir da leitura de comentários publicados na imprensa sobre sua encenação.

[11] Para uma discussão em pormenores sobre esta militância, ver Soihet (2006).

[12] Para um estudo pormenorizado sobre esta feminista, ver Andrade [Souto-Maior] (2001b).

[13] Cf. *Guia histórico de Itaboraí*, [www.itaborai.rj.gov.br/home/index.php?pg=historia](http://www.itaborai.rj.gov.br/home/index.php?pg=historia). Acesso em: 03.05.2011.

[14] Amparada pela Lei Saraiva (1881), que garantia o direito de voto a portadores de títulos científicos, Isabel Matos, cirurgiã-dentista, requereu seu alistamento eleitoral em 1855, em sua cidade natal, São José do Norte-Rio Grande do Sul. Por ocasião da convocação de eleições para a Assembleia Constituinte, em seguida à instalação do novo regime político, a dentista, então radicada no Rio de Janeiro, procura a comissão de alistamento eleitoral na cidade para tentar garantir novamente o exercício dos seus direitos.

[15] Personagem inspirada no médico e jornalista Lopes Trovão (1848-1925), deputado no Congresso Constituinte, onde apresentou emendas a favor direito de voto das mulheres e do divórcio. Em seus artigos da série “O voto feminino”, a autora refere-se a “opiniões respeitáveis” na imprensa a favor da causa sufragista, embora sem citá-lo nominalmente, como fizera quando da sua candidatura; cf. *A Família* (1889; 1890).

[16] Neste sentido, não se pode deixar de anotar a incorporação, na estrutura de *O voto feminino*, de alguns dos recursos formais que, mais tarde, seriam utilizados no teatro de *agitprop*, tais como a tipificação hiperbólica e maniqueísta das personagens, a inclusão de números musicais e a

substituição da organicidade dramática pela sucessão de cenas. A adoção destes procedimentos faz da pequena comédia uma manifestação embrionária da experiência mais efetiva deste teatro no Brasil, desenvolvida no início dos anos de 1960, por autores que já então haviam assimilado o arsenal técnico brechtiano, entre eles Oduvaldo Vianna Filho, um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Para uma abordagem detalhada desta experiência que anuncia o teatro de *agit-prop* no Brasil, ver Andrade [Souto-Maior] (1997).

**Pour citer cet article:**

ANDRADE, Valéria. «Dramaturgas brasileiras no século XIX: Escritura, Sufragismo e outras transgressões», *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, n°8, printemps-été 2011, [En ligne] URL: [www.pluralpluriel.org](http://www.pluralpluriel.org). ISSN: 1760-5504.