

**(RE)CONHECENDO DRAMATURG(I)AS:
UM OLHAR SOBRE OS ESCRITOS DE MARIA ANGÉLICA RIBEIRO,
AMÉLIA RODRIGUES E JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO**

Emily Wanzeller da Silva (Universidade de Brasília – UnB)¹
Lidia Olinto (Universidade de Brasília – UnB)²

RESUMO

Este trabalho objetiva discutir a importância do (re)conhecimento dos escritos dramaturgícos das brasileiras Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), Amélia Rodrigues (1861-1926) e Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913) na historiografia teatral. O estudo se dá a fim de analisar os enredos tratados em seus textos, sendo eles respectivamente: *Cancros Sociais* (1865), *Fausta* (1885) e *O Voto Feminino* (1887), objetivando contextualizar o período histórico por elas vivido. Defende-se a importância de re-visitar a historiografia teatral brasileira a fim de conhecer e reconhecer dramaturgias que foram (e/ou ainda são) invisibilizadas. Além disso, objetiva-se com esse trabalho facilitar o acesso direto aos textos teatrais, incentivando sua leitura, análise e debate, bem como outros ainda não suficientemente divulgados.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia; teatro brasileiro; historiografia; mulheres.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the importance of (re)cognizing the female dramaturgical Brazilian writers Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), Amélia Rodrigues (1861-1926) and Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913) in theatrical historiography. The study is carried out in order to analyze the plots dealt with in their texts, respectively: *Cancros Sociais* (1865), *Fausta* (1885) and *O Voto Feminino* (1887), aiming to contextualize the historical period lived by them. The importance of revisiting the Brazilian theater historiography is defended in order to know and recognize dramaturgies that were (and/or still are) made invisible. In addition, the

¹ Emily Wanzeller da Silva é bacharela e licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Atriz.

² Lidia Olinto tem Mestrado e Doutorado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Pós-Doutorado pela UnB. Atualmente é professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB e da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

objective of this work is to facilitate direct access to theatrical texts, encouraging their reading, analysis and debate, as well as others that are not yet sufficiently disseminated.

KEYWORDS

Dramaturgy; Brazilian theater; historiography; women.

(RE)CONHECER

Ao pensar e estudar a História da Dramaturgia do Teatro Brasileiro, quais mulheres escritoras são citadas? O sentimento de ausência de representatividade feminina no campo da dramaturgia é o que nutre esta pesquisa. Com ele surgem questionamentos como: seria esta lacuna resultado de uma inexistência real de textos escritos por mulheres ou seria apenas necessário (re)visitar e (re)conhecer dramaturgias e dramaturgas dos séculos passados?

A segunda opção torna-se mais plausível quando, diversos nomes de dramaturgas são apresentados em artigos e estudos de fazedoras e pensadoras do Teatro como Valéria Andrade Souto-Maior (1995), Laura Castro de Araújo (2009), Ivya Alves (1998), Marise Rodrigues (2008) e Micheli Fanini (2016). Estas mulheres, além de se debruçarem sobre as razões causadoras desses apagamentos históricos, se propuseram a organizar, apresentar e divulgar os textos teatrais encontrados em suas pesquisas, sendo assim possível minar “qualquer argumento de que os manuais historiográficos não citam autoras única e exclusivamente porque essas mulheres não escreviam na época” (ARAÚJO, 2009, p. 23). É possível também notar a necessidade de revisitar e reescrever essa história não contada, essa história esquecida, ignorada e invisibilizada. Tal necessidade é apontada por Maria Amélia de Almeida Teles, ao escrever sobre a história do feminismo no Brasil, “e o pouco que se fala da mulher brasileira não foge ao princípio universal denunciado por Simone de Beauvoir em 1949: ‘Toda história das mulheres foi escrita pelos homens’, portanto, podemos acrescentar: está sob suspeição.” (1999, p. 11). Objetiva-se, então, facilitar esse processo de (re)escrita, (re)conhecendo dramaturgas e suas dramaturgias como parte importante da História do Teatro Brasileiro.

Apresenta-se a seguir, nomes, dados e trechos de textos de três dramaturgas. *Cancros Sociais*, de Maria Angélica Ribeiro, a peça mais antiga aqui analisada, contextualizada no período ainda escravagista, que trata especificamente deste assunto. *O Voto Feminino*, de Josefina Álvares de Azevedo, de 1887, trata do sufrágio feminino, tema escrito por esta recifense que foi fundadora de um jornal que tratava principalmente de assuntos relacionados à equiparação entre homens e mulheres e *Fausta*, de Amélia Rodrigues, mulher baiana e extremamente religiosa que tratava em seus escritos, romances, poemas e peças de teatro, principalmente sobre o viés católico, assumindo “militância da mulher católica para uma ação fora do âmbito familiar” (ANDRADE, 2019).

MARIA ANGÉLICA RIBEIRO e o pioneirismo na dramaturgia de autoria feminina

Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) é natural de Parati, no Rio de Janeiro. *Cancros Sociais* é o seu drama mais conhecido e data de 1865, mas a dramaturga começou a escrever ainda jovem, aos 12 anos de idade, e debutou no texto teatral com *Guite ou a feiticeira dos desfiladeiros negros*, em 1855, dez anos antes do seu maior sucesso. A autora é considerada a pioneira na dramaturgia brasileira escrita por mulheres. No prólogo de seu maior sucesso, Maria Angélica escreve uma carta para a senhora “D. Volante de Bivar”, filha de seu tutor e professor, e nela faz um apanhado de como foi sua vida até a estreia do texto publicado. Nesta carta são mencionados ao menos treze textos teatrais de sua autoria. Destes, apenas três foram acessados por Valéria Souto-Maior, que organizou a edição do livro *Teatro quase completo* (2014), contendo o texto aqui analisado, *Um Dia na Opulência* e *A Ressurreição do Primo Basílio*. Os textos dessa dramaturga, assim como de outras dramaturgas do período entre séculos XIX e XX não são facilmente encontrados, isto é, poucos estão disponibilizados na internet ou em bibliotecas públicas, seja para leitura, para pesquisa ou para montagens.

Maria Stela Orsini, pesquisadora principalmente na participação de mulheres nas artes, escreveu em 1988, sobre a fluminense Maria Angélica Ribeiro. Orsini salienta que podem ter havido dramaturgas prévias à Maria Angélica, porém assume que, se fosse o caso, estas “se dedicaram a essa atividade não como profissionais, mas como amadoras” (1988, p. 76). Trata-se, então, de tentar compreender quem foi essa

mulher, qual a potência dos seus escritos para o Teatro Brasileiro na época, do que se tratavam estes e como estes eram recebidos tanto pelo trabalhador de Teatro quanto pelo público.

A educação das mulheres no período oitocentista geralmente não permitia que estas recebessem mais do que lições de trabalhos manuais, francês e piano. Maria Stela Orsini, ao apresentar o contexto educacional vivido pela maioria das mulheres à época, assume que estas “não eram, de modo geral, iniciadas nas letras e muito menos aprendiam a ler e amar a literatura dramática. E, como se isso já não bastasse, havia preconceitos contra o meio teatral, pois os atores e, em especial, as atrizes não gozavam de boa fama” (ORSINI, 1988, p. 77). Nem mesmo o letramento era usualmente garantido, mas, como a própria Maria Angélica descreve na carta-prólogo, sua educação foi diferenciada graças à tutoria do amigo militar do pai, o Sr. Brigadeiro Antônio Joaquim Bracet, sendo este o responsável por facultar a ela “os meios de alcançar pela inteligência, uma posição digna e independente no futuro” (1865). Tal educação garantiu que ela pudesse usufruir de seus conhecimentos para se posicionar a favor do que acreditava e contra o que não acreditava.

Seu posicionamento no escrito *Cancros Sociais*, reflete denúncias contra o maior “câncer” vivido pela sociedade brasileira no século XIX: a escravidão. Em seus textos teatrais, Maria Angélica dispõe de questões relevantes e de crítica social. Esta, assim como outros dramaturgos na época acreditaram, como João Roberto Faria bem sintetizou, que “o teatro não era apenas diversão, mas também um poderoso instrumento de educação política” (2006, p. XXVII). Vale ressaltar que o teatro como espaço/veículo de questionamento de problemas político-sociais não foi inventado, obviamente, nessa época e nem se restringe a ela, existindo em diversos momentos ao longo da História no trabalho de artistas de lugares e estilos bem distintos. Assim, mesmo que não seja uma obrigação/necessidade da dramaturgia/teatro/arte abarcar questões políticas de forma explícita, é possível observar que as dramaturgias do período histórico aqui analisado abordavam temáticas políticas de modo evidente.

Miriam Garcia Mendes, estudiosa do Teatro Brasileiro, aponta que a escravidão se tornou uma temática muito recorrente na dramaturgia brasileira a partir do início da segunda metade do século XIX:

Um tópico que merece um lugar à parte na historiografia do teatro brasileiro, em virtude do seu aspecto intrigante e, de certa forma,

inusitado, pelas contradições que representa, é o que se refere à existência de um tema emergente desde o começo da década de 1850 e que assumiu singular importância no período do realismo, conservando-a, mesmo com a posterior supremacia do teatro ligeiro, e só perdendo-a quando foi abolido o cativo no Brasil. É o tema do escravo. Com ele nascia a personagem negra no teatro brasileiro. Pois a idéia de escravo estava intimamente ligada à idéia de negro. (MENDES, 1982, p. 21)

Diversos textos teatrais, considerados importantes e relevantes para a História do Teatro Brasileiro, tratam do assunto. Dos estudos sobre dramaturgia analisados para tratar aqui – MAGALDI (2004), PRADO (1999), SOUZA (1960), CAFEZEIRO & GADELHA (1996) – nenhum abarcava especificamente o texto de Maria Angélica Ribeiro, *Cancros Sociais*, ou o de Amélia Rodrigues, *Fausta* (de que trataremos mais à frente). *Mãe*, de José de Alencar, foi um dos textos que abordaram a personagem negra agora em um lugar considerado de destaque, apesar da relação negada/silenciada de parentesco. Para Romair Oliveira, ainda que Alencar tenha tratado da escravidão, “a peça trata realmente de uma homenagem e não de crítica social ou cultural” (2016, p. 5). Segundo Faria, existem muitas discussões sobre a preocupação de Alencar com o tema, “pois para alguns [críticos], trata-se apenas de um elogio do sentimento materno, sem conotação antiescravista, até porque Alencar foi político do Partido Conservador; para outros, ao contrário, trata-se de uma comovente condenação do cativo” (FARIA, 2013, p. XX). Apesar de romântico em sua literatura, há quem considere o trabalho de Alencar no teatro como realista o que, segundo João Roberto Faria, “significa dizer que ele [...] defendia valores burgueses fundamentais para a época, como o trabalho e a família, abordando as questões sociais pelo prisma da moralidade” (FARIA, 2013, p. XVIII).

A diferença entre *Mãe* e o texto de Maria Angélica Ribeiro, é que a autora não simplesmente aborda a escravidão como temática, mas a trata como um dos maiores e piores “cancros” já vividos pela sociedade brasileira, resultando no racismo ainda hoje presente no nosso país, como discutem autores como Silvio de Almeida (2020). Segundo o autor, a consequência de práticas como o racismo³, o preconceito racial⁴ e

³ “O racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencem” (ALMEIDA, 2020, p. 32).

⁴ “O preconceito racial é o juízo baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado, e que pode ou não resultar em práticas discriminatórias” (ALMEIDA, 2020, p. 32).

a discriminação racial⁵, levam à “*estratificação racial*, um fenômeno *intergeracional*, em que o percurso de vida de todos os membros de um grupo social – o que inclui as chances de ascensão social, de reconhecimento e de sustento material – é afetado” (ALMEIDA, 2020, p. 33, grifos do autor).

Em *Cancros Sociais*, a dramaturga apresenta outra solução para o conflito com uma personagem que se coloca mais racionalmente quando comparada à Joana, de Alencar. Marta, a mãe, não se cala ao conhecer a verdade sobre seu vínculo com o personagem que a alforria e, apesar do tempo levado para que a verdade viesse à tona, ela questiona Eugênio sobre seu posicionamento e se indigna quanto à negação inicial sobre o vínculo parental. Entende-se então que as duas grandes características de associação entre *Mãe* e *Cancros Sociais*, são a temática e o enredo. À Machado de Assis coube esta associação:

O novo drama é ainda um protesto contra a escravidão. A ação, como a imaginou a Sra. D. Maria Ribeiro, tem um ponto de contato com *Mãe*, drama do Sr. conselheiro José de Alencar; é uma escrava, cujo filho ocupa uma posição social, sem conhecer de quem procede. E se notamos esta analogia, é apenas para mostrar que, na guerra feita ao flagelo da escravidão, a literatura dramática entra em grande parte. (1955, p. 391-392)

Os enredos têm, de fato, muitas conexões, porém as resoluções dadas ao conflito principal tendem a demonstrar posicionamentos diferenciados quanto à estes. Como já dito, José de Alencar escreve *Mãe* em homenagem à sua própria mãe, Ana Josefina de Alencar. Em sua dedicatória é perceptível a expectativa de como a personagem do título seria tratada na peça, agindo com esse amor incondicional que é esperado da figura materna, exemplificando e condensando os valores morais burgueses recorrentes na época e defendidos na dramaturgia dos movimentos romântico e realista. No desenlace da peça, é possível perceber a ligação incondicional que é tida como sagrada de uma mãe para com sua prole, visão romantizada dos laços familiares e típica nos escritos do século XIX. Na dedicatória do texto, José de Alencar assume a importância desse amor incondicional: “Em todos os meus livros há uma página que me foi inspirada por ti. É aquela em que fala esse amor sublime que se reparte sem dividir-se e remoça quando todas as afeições caducam. Desta vez não foi uma página, mas o livro todo.” (1859)

⁵ “A discriminação racial, por sua vez, é a atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados” (ALMEIDA, 2020, p. 32).

Maria Angélica Ribeiro traz enredo parecido em *Cancros Sociais*. Uma mulher escravizada é alforriada e descobre parentesco com aquele que a libertou e que vivencia o receio em assumir o vínculo parental para com a sociedade. A dramaturga traça histórias paralelas de personagens que em algum momento da trama se desvendam ligadas com as demais personagens: ou por histórias trágicas, ou por encontros felizes do passado.

Cancros Sociais começa na manhã de 2 de julho de 1862, Dia da Independência da Bahia e aniversário de Olímpia, filha de Eugênio Salvador. Anti-escravagista e baiano, Eugênio decide comemorar a data presenteando a filha com a alforria de uma mulher que foi escravizada e que acabará por descobrir-se sua mãe. Marta havia sido separada do filho ao chegar ao Rio de Janeiro e ele, Eugênio, teve sua vida cuidada pelo capitalista Barão de Maragogipe. Ao conhecer a verdade sobre a mãe, Eugênio mantém-se em conflito sobre assumi-la à esposa ou em mantê-la como serva livre em sua casa. Porém, o amigo Barão acreditava que o melhor a ser feito era contar a verdade a sua mulher Paulina e a sua filha Olímpia. Em paralelo à trama principal, Matilde, amiga de Paulina, tenta encontrar uma forma de desculpar-se à amiga pela falha de seu ex-marido, o procurador Antônio Forbes, que além de ter feito a ruína do pai de Paulina, privou a liberdade de Marta e Eugênio. Paulina percebe o repentino vínculo da nova servente da casa com seu marido e começa a agir de forma rude com Marta, assumindo-a como amante do esposo. Tais atitudes são mal vistas por Eugênio que decide contar a verdade sobre sua mãe quando a esposa ameaça deixar a casa com Olímpia. O conflito sobre assumir ou não a mãe passava pelo olhar que a sociedade tinha à época em relação às pessoas que foram escravizadas: não eram entendidas como dignas. Com medo principalmente da reação da esposa, Eugênio manteve o segredo até conhecer completamente a história de sua separação da mãe, ainda criança. Após a revelação do vínculo familiar entre Marta e Eugênio, o Barão dispõe para seu afilhado certidões (conseguidas com a ajuda de Matilde) que comprovam que Marta havia sido alforriada antes mesmo do nascimento do filho, e que este então já havia nascido livre.

O primor da escrita e da dramaturgia de Maria Angélica Ribeiro acaba por tratar não somente da escravidão, mas de outros problemas da sociedade brasileira da época. Exemplo disso é o início do texto dramático que trata do assédio a crianças e adolescentes. Visconde de Medeiros, negociante de 56 anos, comenta com o Barão de

Maragogipe, amigo próximo da família protagonista do drama e tido como tutor/pai de criação de Eugênio Salvador, sobre seu desejo em pedir em casamento a pequena Olímpia, debutante do dia. A instituição do casamento passou por diversas modificações durante os séculos. No Brasil, na Constituição de 1890, considerou-se uma idade mínima para o casamento: 14 anos para meninas e 16 para meninos⁶. A escolha dos cônjuges não levava em consideração os desejos dos noivos, mas, “no século XIX, essa escolha foi se modificando, tendo os interessados uma voz mais ativa” (LEVY, 2009, p. 121). Maria Angélica trata deste assunto de forma sutil, colocando-o como primeira problemática em seu texto. Ao desenvolver da trama, o pai da criança, Eugênio, durante conversa com seu amigo Barão, demonstra o desinteresse em fazer da filha uma mulher casada em tão tenra idade.

Esta peça, como a grande maioria das que hoje entendemos como parte do repertório realista, trata e debate assuntos da “vida da família e da sociedade, porém retocadas por um pincel moralizador” (FARIA, 2006, p. XIV). João Roberto Faria defende que os dramaturgos brasileiros, apesar de terem se inspirado no realismo francês, trataram de aproximar seus textos às questões brasileiras da época. Para o teórico, Maria Angélica Ribeiro apresenta a escravidão como “uma instituição que deprava, humilha e envergonha suas vítimas” (2006, p. XXV).

Com maestria, a dramaturga aponta o racismo como “câncer” social principal, o condena e questiona as pessoas que tomam as vítimas como culpadas do problema. Eugênio, filho de uma mulher que foi escravizada, enganada com falsas promessas de casamento, é desta separado na infância e teve sua criação assumida com muito empenho por um homem de posses, barão, capitalista, anti-escravagista e branco. Apesar de ter referências progressistas, de se assumir anti-escravagista, de entender que as vontades da filha para o seu casamento devem contar no momento desta decisão, Eugênio ainda não havia encarado a realidade de poder ter sido ele também uma pessoa escravizada. Sua consciência o fez acreditar que sua relação com Marta poderia ser mantida em segredo para que sua posição na sociedade não fosse afetada. Essa transição de entendimento da personagem aconteceu em dois meses. A relação da personagem com a mãe demonstrou-se cada vez mais relevante ao passar da trama e, apesar das possíveis consequências de se conscientizar e de assumir quem era,

⁶ Art. 7º, § 8º, do Decreto n. 181 de 24 de janeiro de 1890.

Eugênio progressivamente desenvolve afinidade com Marta a ponto de reconhecê-la e assumi-la à esposa Paulina, antes mesmo de ter conhecimento sobre as certidões sobre a alforria da mãe, datada de 1827 e, a de seu nascimento, datada de 1828.

Nesta peça, Marta é uma mulher que foi escravizada, alforriada, privada de sua liberdade garantida e que, apesar de separada de seu filho, sabia que este reencontro era mais importante do que a opinião da sociedade. Marta é apresentada pela autora como uma mulher sempre consciente, experiente e prática, além de utilizar da mesma linguagem culta que os demais utilizam e que não esperariam dela. Mostra-se uma mãe decidida a ser e fazer parte da vida do filho recém encontrado, mas que mantém suas decisões voltadas também a si, como por exemplo quando recusa a nova oferta do casamento prometido que proporcionaria uma melhor posição na sociedade para o filho mas que a faria infeliz. Casamento este com Visconde de Medeiros, o pai de Eugênio e avô de Olímpia, homem que, apesar de seus feitos e de suas promessas não cumpridas, ainda era considerado na sociedade como um homem de bem. Casos de homens que saem impunes de seus atos criminosos serão retratados ainda em outros textos teatrais, de outras dramaturgas, como é o caso de *Quem não Perdoa* (1917) de Júlia Lopes de Almeida, no qual o personagem principal comete um feminicídio e é absolvido pela comunidade que fazia parte. Ao contrário da personagem romantizada de José de Alencar que entendia a relação de amor entre mãe e filho como de devoção incondicional, Marta se posiciona da forma que acredita, sabendo da necessidade de tomar decisões que muitas vezes eram tidas como irracionais, como por exemplo, manter-se presente na casa do filho que não a assumia ou aceitar os maus-tratos da nora que acreditava que ela tinha um caso com Eugênio.

Outro tema apresentado por Maria Angélica é do casamento forçado e do desquite, vividos pela amiga de Paulina, Matilde. As mulheres dialogam sobre o processo de divórcio vivido e como este afetou a vida da mulher. Atualmente, com a evolução de políticas emancipatórias, a pressão social para o casamento e para sua manutenção não tem a mesma influência que tinha no entre século XIX e XX. Divorciar-se não significava somente romper laços com a família, mas quebrar o vínculo com a sociedade, principalmente para mulheres. O direito de agir livremente, de escolher se relacionar com quem quisesse, de tratar de questões dentro e fora de casa, só era garantido aos homens que acabariam por julgar mulheres que fizessem o mesmo.

As políticas públicas de gênero, conquistadas pelos movimentos sociais, e nestes, incluso os movimentos feministas, vêm buscando a garantia de equidade de direitos entre mulheres, homens e pessoas não-binárias. (Re)pensar, (re)visitar, (re)escrever e (re)conhecer a participação de mulheres na escrita dramaturgic é importante para (re)avaliarmos as temáticas debatidas e, também, a relevância desta participação, entendendo a importância da representatividade.

Repensar a participação efetiva, a representatividade de mulheres no campo dramaturgic precisa ser não somente uma questão para que outras mulheres resolvam, e sim uma reparação conjunta dos estudiosos de Teatro. Atualmente, Maria Angélica Ribeiro empresta seu nome a um coletivo⁷ de mulheres de Parati, que atuam sob perspectivas da educação e ética feministas. Porém, artigos e pesquisas sobre a dramaturgia e sua obra ainda existem em números escassos. Além do estudo de Maria Stela Orsini, Valéria Andrade Souto-Maior também escreveu e analisou sua obra. Elza Vincenzo Cunha, em seu apanhado sobre a dramaturgia feminina brasileira (1992), e Maria Cristina Souza, em sua tese de doutorado, tratam da temática e trazem Maria Angélica como pioneira na dramaturgia feminina.

AMÉLIA RODRIGUES e seu debute no teatro: Fausta (1885)

Distante do círculo cultural mantido na capital Rio de Janeiro, Amélia Rodrigues (1861-1926), registrada Amélia Rodrigues do Sacramento, teve sua trajetória no Teatro marcada em sua cidade natal: Santo Amaro, Bahia. *Fausta*, o texto teatral aqui analisado, foi a primeira dramaturgia da autora e, segundo Ivia Alves, a única destinada ao público adulto (1998, p.108). Amélia Rodrigues consolidou sua carreira no campo da educação, voltando-se principalmente para ações que colocavam em pauta a emancipação da mulher e a preservação dos valores da religião cristã, principalmente do Catolicismo. Além de *Fausta*, algumas de suas contribuições para o Teatro são: *A natividade* (1889); *Progresso Feminino* (1924); a comédia infantil *A Madrasta* (1902); e, o drama infantil *Borboleta e Abelha* (1920). Desses textos o único passível de acesso remoto⁸ é *Fausta*, organizado, transcrito e publicado pela pesquisadora Ivia Alves no livro *Amélia Rodrigues: Itinerários*

⁷ Mais informações sobre o coletivo estão disponíveis no sítio: <https://medium.com/@coletivofeministamar>

⁸ Alguns dos textos estão disponíveis na Fundação Instituto Feminino da Bahia e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em livros e periódicos católicos.

Percorridos (1998)⁹. Neste mesmo livro, Ivia relata a existência de 34 peças teatrais, “entre monólogos, diálogos, comédias e dramas” (1998, p.109).

A participação de mulheres na escrita dramática era considerada exceção às normas, já que a presença masculina na literatura era quase integral. Amélia teve participação efetiva no ciclo literário enquanto estava sob tutela do pai, e, após sua morte, a autora precisou utilizar a sua participação na Igreja Católica como meio de continuar a escrever e ter suas obras publicadas. A dramaturga tem seus trabalhos posteriores focados na difusão dos preceitos da Igreja Católica.

Fausta, teve sua encenação no Teatro de Santo Amaro, vinte e um anos depois do sucesso *Cancros Sociais*, de Maria Angélica Ribeiro. A narrativa também trata do “cancro” da sociedade brasileira da época, que tem resquícios e consequências até os dias atuais: a escravidão. Porém, diferente do texto de Maria Angélica, a escravidão não é a temática principal de *Fausta*. Neste texto, a personagem homônima ao título é órfã e foi criada por Lúcio, homem escravizado que receberá sua alforria em meio a um conflito de relações amorosas de Fausta, também protagonista. Fausta é uma mulher que tem alguns pretendentes para o casamento e que demonstra interesses diversos quando se trata de cada um deles. Luigi é o homem que Fausta ama e que acredita ser recíproco, porém ao decorrer da trama entendemos o primeiro grande conflito da história: Luigi é um falsário e será revelado por Lúcio. Amâncio é um homem rico, com propriedades, quinze anos mais velho que Fausta e que mantém por ela grande consideração, acreditando que desta será esposo em um futuro próximo. Por último, tomamos conhecimento da existência de Osmundo, homem que criou simpatia por Fausta e que gostaria de tê-la como esposa por amor. Osmundo é agraciado com o aval e o desejo de Lúcio para ser esposo de Fausta. Este, por ter criado Fausta, se responsabiliza por ela e é quem a aconselha sobre quais seriam as melhores escolhas para seu futuro. Em meio à conturbada vida amorosa de Fausta, esta decide “presentear”¹⁰ Lúcio com a sua carta de alforria, que é para ele uma necessidade urgente não em benefício próprio, mas para conseguir solucionar a trama de Fausta sem ser tomado como marginal.

⁹ O livro pode ser acessado virtualmente através do repositório da UFBA: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19095>

¹⁰ Podemos notar que este um feito comum presentes nas representações das personagens que se entendiam como antiabolionistas. O mesmo ocorre em relação à Marta, em *Cancros Sociais*, à Joana, em *Mãe* e ao Pedro, em *O Demônio Familiar*.

Desde o início do texto, Amélia apresenta a relação das duas personagens principais, tornando-se o que seria considerado “audaz para o contexto, por retratar um escravo como mentor de uma jovem dona de engenho” (SILVEIRA, 2019, p. 36). Em denúncia contra o regime autoritário da época, a dramaturga posiciona Lúcio como conselheiro e conhecedor da razão em diversos momentos da trama, em relação a diversos personagens da trama, e não somente em relação à Fausta. Os conselhos de Lúcio sobre as decisões de Fausta são recorrentes, inclusive após a resolução do primeiro grande conflito, quando o segredo de Luigi Spinelli é revelado.

Amélia Rodrigues arquiteta em Lúcio uma personagem com o potencial de contentora da sabedoria resultante da educação, pauta muito defendida pela dramaturga. Lúcio seria o *raisonneur*, isto é, o personagem que carrega em seu discurso e ações, os posicionamentos críticos e os pontos de vista da autora. Lúcio recebeu a mesma educação que o pai de Fausta e tornou-se mentor da menina quando do falecimento deste.

É a Lúcio que cabe, também, a denúncia da escravidão, expressando em suas falas a consciência das consequências desse regime para suas vítimas e que, apesar de ter crescido com o pai de Fausta, e da mesma educação e criação ter tido parte, sabe que a sociedade o entende como escravo daquela família. Para mostrar a Lúcio que não o vê e nunca o viu como escravo, Fausta solicita à mãe a carta de alforria e, respondendo ao pedido de Lúcio, a entrega. Ainda na fala de Lúcio, é possível perceber o descontentamento em torno da “glorificação” que era feita quando os capitalistas, aqueles que se entendiam *contra a escravidão*¹¹, decidiam alforriar algumas das pessoas injustamente escravizadas.

LÚCIO – Querem então das em espetáculo minha alforria e representar comigo uma comédia de vaidade, não? Pois eu julgava, minha senhora, que tinha direito a mais generosidade. (...) (ATO 2º, CENA 4ª)

Em sua dissertação de mestrado, José Pereira de Santana Neto (2012) discorre sobre como acontecia o processo de alforria na Bahia do século XIX. As cerimônias de entrega das cartas, após longo processo de liberação jurídica, eram divulgadas para

¹¹ É importante pensar e entender como os processos de alforria se davam e como eram recebidos pela sociedade. Sobre os processos que ocorreram na Bahia, vide *A Alforria Nos Termos E Limites Da Lei: O Fundo De Emancipação Na Bahia (1871-1888)*, de José Pereira de Santana Neto.

a sociedade (quase como um grande espetáculo), criando uma sensação de dívida das pessoas recém libertas para com seus antigos senhores.

Amélia Rodrigues apresenta nas ações e diálogos de suas personagens, temáticas que para ela eram relevantes: a educação, a manutenção da família, a aversão às drogas e a emancipação da mulher pelo trabalho. Para potencializar a importância da educação, é sempre Lúcio, o homem escravizado que teve parte em uma criação letrada, quem acentua as lições da moralidade desejada.

Apesar de inserida em um contexto de limites impostos pela sociedade da época, que coibia qualquer participação efetiva da mulher no cenário social, inclusive do direito à educação, Amélia Rodrigues se apresenta, através de seus escritos, como uma verdadeira revolucionária. Porém, foi considerada, em certa medida, ambígua pela estudiosa Ivya Alves (2011), pois também defendia alguns posicionamentos conservadores relacionados ao contexto social, histórico e cultural em que vivia, principalmente os ligados à religião católica (ALVES, 2011). Fausta é inicialmente apresentada como uma personagem frívola, e desinteressada em assuntos e opiniões que se contrapassem a seus desejos e no decorrer da trama, a personagem vai se transformando e acaba por espelhar posicionamentos políticos com os quais Amélia Rodrigues corroborava enquanto mulher na sociedade, fazendo valer a busca pelo direito da mulher ao trabalho fora de casa, à sua autonomia, ao trabalho no ciclo literário e à sua valorização.

JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO e sua comédia única: O Voto Feminino (1887)

Apesar das tentativas de inserção no campo eleitoral já acontecerem desde 1885, quando Isabel de Sousa Matos (séc. XIX) requereu votar em São José do Norte/RS, de acordo com a Lei Saraiva (1881), que previa a garantia de votos àqueles portadores de títulos científicos (SOUTO-MAIOR, 2004, p. 66), o voto feminino só foi conquistado quarenta e dois anos após a comédia homônima de Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913). A emancipação feminina através do voto se deu apenas em 1932. Ainda seria preciso muita disposição, vontade e luta política para que esse acesso fosse garantido. Mulheres conhecidas, como Josefina Álvares de Azevedo, utilizavam dos meios disponíveis para dispor suas opiniões e anseios em relação aos ideais de emancipação e igualdade entre os gêneros.

Em sua grande maioria, essas mulheres (escritoras, jornalistas e educadoras) se posicionavam a favor da emancipação feminina, através da educação, que ainda era precária às mulheres, principalmente às mulheres negras e pobres.

Josefina Álvares de Azevedo foi fundadora do jornal *A Família* (1888), contando com redação composta exclusivamente por mulheres, ação que resultava, inclusive, na comprovação de que mulheres poderiam trabalhar para além das tarefas do lar. Foi em duas edições do jornal *A Família* que Azevedo reiterou sua posição favorável ao sufrágio¹² feminino, publicando sua comédia *O Voto Feminino*, após sua encenação única, no Teatro Recreio Dramático em 1890. Josefina Azevedo usava a influência de seu periódico para publicar suas obras em defesa dos direitos das mulheres.

A comédia trata do panorama vivido nas últimas décadas do século XIX, no qual muitas mulheres já se mobilizavam pelo direito à educação, questão pautada principalmente na vida de mulheres da emergente burguesia brasileira. A autora traz no contexto familiar da jovem Esmeralda o debate sobre a consulta do sufrágio feminino, até então em análise pelo ministro.

Logo no início da peça, Azevedo nos apresenta Anastácio, pai de Esmeralda, homem de fortuna, ex-conselheiro de Estado e ex-ministro, que fez sua carreira às custas do trabalho exercido por sua mulher, Inês, e por sua filha, que escreviam seus despachos e que não os podiam assinar. Tal inquietação nos faz avaliar o silenciamento vivido por muitas das mulheres desta época: quantas não foram invisibilizadas por não serem aceitas como seres críticos e de criatividade para a escrita e a leitura? Quantos textos hoje podemos acessar e ter certeza de que foram escritos sob pseudônimos a fim de que fossem publicados em editoras e periódicos que somente aceitavam autores homens? Quantos ainda acreditamos terem sido escritos por homens e, na verdade, foram produzidos por mulheres do nosso passado?

Esse mesmo homem é, como Valéria Souto-Maior adjetiva, “o mais medíocre dos homens – preconceituoso, autoritário, retrógado, inescrupuloso e intelectualmente estúpido” (2004, p. 70), o ser com menor valor de argumentação possível contra a libertação do sexo feminino. Homem mesquinho que não aceita a possibilidade de se ver governado por mulheres, assume papel de agitador e organizador do grupo de

¹² O sufrágio é a escolha, por voto, de alguém para ocupar um cargo ou desempenhar uma função. O Movimento Sufragista ocorreu quando mulheres – em geral, da classe burguesa – reivindicaram direitos femininos à educação, ao trabalho em suas áreas de formação, ao divórcio e à participação na política.

homens daquela família que virão, ao fim da comédia, protestar e questionar (de forma completamente vazia) o direito que estas anseiam ao voto.

Aqui é possível associar essa figura aos que estão/estiveram no poder ao longo da História. Homens, brancos, patrões, capitalistas, tendem a afirmar àquelas/es que não fazem parte desse grupo específico, que sua participação não é importante/necessária/relevante/bem-vinda. Boaventura de Sousa Santos assume que tratando-se de conhecimento, “o pensamento moderno é constituído num sistema de distinções visíveis e invisíveis” (SANTOS, 2009, p. 23), sendo que o invisível não simplesmente é invisível, mas se tornou invisível pela ação de negação, de exclusão daqueles que são entendidos como dominantes.

Esta dominação acontece pois os saberes tendem a ser diferenciados entre central e marginal. O autor exemplifica essa distinção de saberes através da ideia de uma linha abissal, onde em um lado estaria concentrado o saber hegemônico e do outro lado os saberes que serão/são excluídos, desconsiderados, tidos como inexistentes. Exemplificando, o pensamento e conhecimento hegemônico pode ser todo aquele que se entenda como primordial e predominante. No caso da estrutura patriarcal, seria hegemônico o saber masculino e, na estrutura racial, hegemônico seria o saber da pessoa branca. É possível perceber esta relação de dominação no texto de Josefina Álvares e na vivência da sociedade brasileira nos dias atuais. O racismo, a LGBTQIfobia, o machismo, a xenofobia, entre outras formas de discriminação, são resultantes de estruturas dessas dominações que merecem atenção a fim de serem questionadas para então serem superadas.

A estrutura familiar tradicional burguesa (“família, moral e propriedade”) era muito valorizada no fim do século XIX e até hoje é em muitos nichos sociais. Tornou-se perceptível que, apesar dos textos datarem de mais de um século, ainda é preciso atentar-se aos papéis predeterminados para a mulher pelas estruturas em que a sociedade brasileira ainda vive.

(RE)CONHECENDO DRAMATURG(I)AS

Os jogos de palavras e a utilização de caracteres especiais no título do trabalho são propositais. O prefixo *re* é utilizado para apresentar a ideia de reconhecer o que pode já ser conhecido, com o objetivo de revisitar o que pode um dia já ter sido visitado. Os parênteses na segunda palavra traduzem a potencialidade de entender

tanto dramaturgas quanto suas dramaturgias como parte da História do Teatro Nacional. Assim, o título, (Re)Conhecendo Dramaturg(i)as, traduz o sentimento de uma tentativa outra de aproximação com as dramaturgas e as dramaturgias pouco ou nada conhecidas, para o seu reconhecimento através do conhecer. Conhecer sendo parte do simples: ter acesso, ler para então poder escolher o que se quer ou não debater, o que se quer ou não encenar, produzir.

Conhecer as mulheres que escreveram para o Teatro Brasileiro torna-se então, além de um desafio, uma necessidade. Se não tem-se acesso ao texto que um dia foi parte do espaço/tempo/acontecimento teatral referido, e que muitas vezes é o único registro do fenômeno teatral, é muito provável que não seja possível conhecer e reconhecer essa dramaturgia como parte da nossa História. O Teatro é uma Arte convivial, precisa do encontro, do mesmo espaço/tempo. Como, então, estudá-lo sem ter estado presente? Peço licença para uma última citação: “Se estudar o teatro é estudar o acontecimento teatral, é indispensável encontrar as ferramentas para estudar o acontecimento ou ao menos problematizar as dificuldades e possibilidades de acesso.” (DUBATTI, 2016, p. 41). Como estudar o acontecimento teatral ocorrido no fim do século XIX, senão por acesso a textos dramaturgicos e a críticas daqueles que dele puderam participar? Por isso, então, entendo a importância dessa pesquisa: é preciso encontrar as ferramentas para esse estudo, encontrar formas de apresentar essa dramaturgia.

Maria Angélica Ribeiro, Amélia Rodrigues e Josefina Álvares de Azevedo são apenas três das muitas dramaturgas que fizeram parte do desenvolvimento do Teatro Nacional e não tiveram o seu trabalho devidamente reconhecido e que hoje, podem ser (re)visitadas e (re)conhecidas através dos esforços de pesquisadoras e pesquisadores que assumem a importância de contar essa História com outros olhares. Em últimas conferências para finalização deste trabalho, por exemplo, encontrei divulgado pelo Senado Federal o texto *Cancros Sociais*, organizado por Valéria Souto-Maior pela *Coleção Escritoras do Brasil*. Pesquisas que divulguem o trabalho de autoras uma vez invisibilizadas mostram-se de suma importância para criar o espaço de representatividade àquelas que um dia foram negadas.

Em suma, entendo e assumo aqui a importância de revisitar obras importantes de um momento da História do Teatro Nacional, o final do século XIX, e reconhecer aquelas que dela fizeram parte, sempre buscando por reconhecemo-nos nesses

espaços. A dramaturgia traz em si a marca do que não se pode viver outra vez — o acontecimento teatral — e, ao mesmo tempo, possibilita que o reinventemos e o adaptemos a partir de novos olhares.

REFERÊNCIAS CITADAS

ALENCAR, J. (1859). *Mãe*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7546 . Acesso em: 20 de maio de 2017.

ALENCAR, J. (2003). *O demônio familiar*. 2. ed. Campinas: Pontes.

ALMEIDA, J. L. (1917). *Teatro*. Porto - Portugal: Renascença.

ALMEIDA, S. L. (2020). *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra.

ALVES, I. I. D. (1998). *Amélia Rodrigues: Itinerários Percorridos* (pp. 7-78). Salvador: NICSA/Bureau.

ALVES, I. I. D. (2011). A Paladina Amélia Rodrigues e a Silenciada Maria Augusta Guimarães. *Revista Verbo de Minas: Letras*. V. 11, nº 19. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/355/247> . Acesso em: 19 de junho de 2018.

ARAÚJO, L. C. (2009). *Dramaturgia em Trânsito: O Teatro de Maria Adelaide Amaral, da página às telas*. Dissertação de Mestrado, UnB. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4063/1/2009_LauraCastroAraujo.pdf . Acesso em: 07 de outubro de 2016.

ASSIS, M. (1955). *Crônicas*. Rio de Janeiro: Jackson.

BRAZIL. (1891). Constituição Federal da República dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1824-1899/constituicao-35081-24-fevereiro-1891-532699-publicacaooriginal-15017-pl.html> . Acesso em: 16 de agosto de 2020.

CAFEZEIRO E., GADELHA, C. (1996). *História do Teatro Brasileiro – de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

CUNHA, E. V. (1992). *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP.

DUBATTI, J. (2016). *O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo.

FANINI, M. (2014). *O gênero do cânon: excursão sobre a (in) expressiva participação feminina nos campos artístico e científico na passagem do século XIX para o XX*. Dossiê Expressões Artísticas e Mulheres Arquivos do CMD, Volume 2, N. 2. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/7498/6207>. Acesso em: 04 de maio de 2019.

FANINI, M. (2016). *A (in)Visibilidade de um Legado: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Intermeios.

FARIA, J. R. (1999-2000). Um Sólido Panorama do Teatro Brasileiro. Revista USP, São Paulo, n.44, p. 342-346, dezembro/fevereiro. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/30101> . Acesso em: 01 de julho de 2020.

FARIA, J. R. (2006). *Antologia do Teatro Realista*. São Paulo: Martins Fontes.

FARIA, J. R. (2013). *Teatro romântico e escravidão*. Revista Teresa de Literatura Brasileira [12|13]; São Paulo, p. 94-111.

LEVY, M. S. F.(2009). *A escolha do cônjuge*. Rev. bras. estud. popul. [online], vol.26, n.1, pp.117-133. ISSN 1980-5519. Disponível em:

https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-30982009000100009&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 16 de agosto de 2020.

MAGALDI, S. (2004). *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global.

MAR, C. F. *Coletivo Feminista Maria Angélica Ribeiro*.

<https://medium.com/@coletivofeministamar> . Acesso em: 03 de novembro de 2019.

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

NETO, J. P. S. (2012) *A Alforria nos Termos e Limites da Lei: O Fundo de Emancipação na Bahia (1871-1888)*. Dissertação de Mestrado, UFBA. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/11621> . Acesso em: 23 de maio de 2021.

OLIVEIRA, R. A. (2016). *Uma Trilogia da Figura Materna no Teatro Brasileiro*. In: Anais XII CONAGES. Campina Grande: Editora Realize. Disponível em:

https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/conages/2016/TRABALHO_EV053_MD1_SA12_ID341_22012016155357.pdf . Acesso em: 13 de fevereiro de 2020.

ORSINI, M. S. (1988). Maria Angélica Ribeiro: uma dramaturga singular no Brasil do século XIX. *Rev. Inst. Est. Bras.*, pp. 29;75-82.

PRADO, D. A. (1999) *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP.

RIBEIRO, M. A., SOUTO-MAIOR, V. A. (org.). (2014). *Teatro Quase Completo*. Santa Catarina: Mulheres.

RIBEIRO, M. A., SOUTO-MAIOR, V. A. (org.). (2021). Cancros Sociais (1965). In *Coleção Escritoras do Brasil*. v. VI. Brasília: Senado Federal. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/580934/Cancros_sociais.pdf?sequence=6&isAllowed=y . Acesso em: 08 de maio de 2021.

RODRIGUES, A. (1998). Fausta. Em ALVES, I. *Amélia Rodrigues: Itinerários Percorridos* (pp. 7-78). Salvador: NICSA/Bureau.

RODRIGUES, M. (2008). *Teatro de Maria Jacintha*. Niterói: Niterói Livros.

SANTOS, B. S. (2009). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Em B. S. & M. M., *Epistemologias do Sul* (pp. p. 23-71). Coimbra: Almedina.

SILVEIRA, J. M. S. (2019). *A poesia de Amélia Rodrigues nas aulas de língua portuguesa*. Dissertação de Mestrado, UEFS. Disponível em: <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/912#preview-link0> . Acesso em: 15 de setembro de 2019.

SOUTO-MAIOR, V. A. (1995). *O Florete e a Máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX* . Dissertação de Mestrado, UFSC. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/76228> . Acesso em: 20 de maio de 2017.

SOUTO-MAIOR, V. A. (1995). Índice Biobibliográfico de Dramaturgas Brasileiras do Século XIX. In *O Florete e a Máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX* (pp. 37-70). Dissertação de Mestrado, UFSC.

SOUTO-MAIOR, V. A. (2004). Josefina Álvares de Azevedo: teatro e propaganda sufragista no Brasil do século XIX. *Revista Acervo Histórico*, pp. 65-82.

SOUZA, G. J. (1960) *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL.

SOUZA, M. C. (2015). *Exclusões e Resistência no Ensino de Literatura no Brasil*. In: Anais Abralic - XIV Congresso Internacional, Fluxos e Correntes: trânsitos e traduções literárias. ISSN 2317-157X. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456105568.pdf . Acesso em: 18 de maio de 2019.

TELES, M. d. (1999). *Breve História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense.