

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**Transgressão feminina na esfera teatral oitocentista brasileira:
Abolicionismo, Maternidade e Emancipação na dramaturgia de Maria
Angélica Ribeiro**

ANDRÉA SANNAZZARO RIBEIRO

MARIANA
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**Transgressão feminina na esfera teatral oitocentista brasileira:
Abolicionismo, Maternidade e Emancipação na dramaturgia de Maria
Angélica Ribeiro**

ANDRÉA SANNAZZARO RIBEIRO

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora, pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Luciana da Costa Dias.

MARIANA
2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

R484t Ribeiro, Andrea Sannazzaro.
Transgressão feminina na esfera teatral oitocentista brasileira
[manuscrito]: abolicionismo, maternidade e emancipação na dramaturgia
de Maria Angélica Ribeiro. / Andrea Sannazzaro Ribeiro. - 2021.
153 f.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana da Costa Dias.
Tese (Doutorado). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento
de História. Programa de Pós-Graduação em História.
Área de Concentração: História.

1. Teatro brasileiro. 2. Maternidade. 3. Gênero. 4. Teatro. I. Dias,
Luciana da Costa. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 94(38)

Bibliotecário(a) Responsável: Edna da Silva Angelo - CRB6 2560



FOLHA DE APROVAÇÃO

Andréa Sannazzaro Ribeiro

**“Transgressão feminina na esfera teatral oitocentista brasileira:
Abolicionismo, Maternidade e Emancipação na dramaturgia de Maria
Angélica Ribeiro”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de doutor.

Aprovada em 29 de novembro de 2021

Membros da banca

Profa. Dra. Luciana da Costa Dias - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Gessica Goes Guimaraes Gaio (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)
Profa. Dra. Karine da Rocha Oliveira (Universidade Federal de Pernambuco)
Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Valeria Andrade (Universidade Federal de Campina Grande)

Luciana da Costa Dias, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 16/02/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Luciana da Costa Dias, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 17/02/2022, às 12:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0280970** e o código CRC **1EC3974E**.

Para todas as mulheres que já tiveram suas vozes silenciadas nos ambientes públicos ou privados.

À todas aquelas que ainda esperam e lutam pela sua liberdade de ser...

(ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro)

À todas as vítimas da COVID 19.

Agradecimentos

Eu agradeço a essa força espiritual que transcende o meu existir: Deus, oludumarê, zambi, aos orixás e inkices. Todos que me permitiram essa jornada e os encontros que me proporcionaram força nesse caminho.

Agradeço especialmente à minha orientadora Luciana da Costa Dias. Uma referência acadêmica e profissional, uma amiga em quase uma década de parceria. Para além da admiração pela profissional múltipla, me sinto orgulhosa de estarmos juntas ao longo desse percurso, pois os laços de afeto que o conhecimento verdadeiro é capaz de elaborar são a verdadeira prova da transgressão intelectual e humana. Penso que não poderia existir melhor resultado para aquela iniciação científica de meados de 2012. Obrigada por jamais ter abandonado o barco, e no sentido mais freiriano, ter contribuído tanto para minha formação.

À minha mãe por compreender minhas escolhas e por todo apoio incondicional. Agradeço meu pai por ter dado as mãos no início da trajetória ufopiana. A minha madrinha Virginia, pelo amparo e luz no fim do túnel, bem como pela inspiração! Ao Paulo Márcio, pela paciência na revisão. A saudade da Tia Zizi (*in memoriam*), que não passa nunca, e a lembrança do entusiasmo pela vida (tantas vezes pensei em celebrar esse momento com você). À Cacau e ao Tico, por neste tempo te ver nascer, sorrir, falar e assim lembrar que vale a pena viver.

O meu mais profundo obrigada ao professor e amigo Marcelo Rangel, não apenas pelos diálogos, mas também por estar sempre tão presente! Pela empatia, generosidade e pelas palavras que me fizeram não desistir em um simples e-mail. Obrigada por ensinar tanto de História, Filosofia e Estética! Ter generosidade é ter coragem!

Agradeço à professora Valéria Andrade, por toda abertura desde o início da pesquisa, por ter disponibilizado parte do material e, sobretudo a edição de *Maria Ribeiro Teatro Quase completo* (2014), sem a qual não seria possível esta pesquisa. Às professoras Géssica Guimarães e Karine Rocha, por aceitarem ler meu trabalho e comporem esta banca. À professora Luisa Rauter pelos apontamentos no exame de qualificação. Ao professor Mateus Favaro que conduziu de maneira horizontal a disciplina *Estudos Sobre a Imprensa Nas Américas (Séculos XIX e XX)*, possibilitando reflexões que mudaram completamente os rumos epistemológicos da minha formação.

À Kristine, por tantas vezes me cutucar “acho que essa bibliografia tem homens demais” e assim me ajudar a abrir um novo mundo com as nossas horas ganhas em livrarias entre Porto Alegre e Belo Horizonte. Pelo incentivo que só uma revisora como você poderia dar, o que me ajudou tanto a continuar, bem como pelas correções pacientes de textos recém elaborados.

Por parte destes anos termos encurtado o mapa e assim termos tornado as expectativas dos dias mais leves (pelo *nós*).

À minha rede de afetos atemporal (*Oásis nas piores fases quando some o chão e as bases*): Raissa, sempre perto. Mamutte, Leo, Italo, Di, Ju, Camila, Lu, Nanda, Carol, pedacinhos de mim.

A rede de apoio que formamos no PPGHIS: Carol, Felipe, Lena e Lets. São vocês a parte disso daqui que é coragem e resistência, mas sobretudo, dignidade. O que temos alterou profundamente muito das reflexões epistemológicas que atravessam esse trabalho (*Tudo, tudo, tudo que nós temos é nós*). Ao Luiz Gustavo, pelas recentes trocas nesse mundo de divulgação de conhecimento.

Aos meus alunos e colegas do sistema socioeducativo.

À Mаметu Muiande e ao Manzo Ngunzo Kaiango, por todo acolhimento espiritual no último ano que me permitiu renascer novamente.

Por fim: *saravá a banda toda*: os nego veio, as nega veia, os caboclos, boiadeiros, os erê, os moço e as moça. Agradeço a força deste axé!

Obrigada à Universidade Federal de Ouro Preto por toda assistência desde a graduação.

“... Mas o mais sublime é o baixar da cortina
E o que ainda se avista pela fresta:
Aqui uma mão se estende para pegar as flores,
acolá outra apanha a espada caída.
Por fim uma terceira mão, invisível,
cumpre o seu dever:
me aperta a garganta.”

Wisława Szymborska - Impressões do teatro, 2011

“ósun íyá olóre- òfè, okún fún Ogbón”
(oxum, graciosa mãe cheia de sabedoria...)
“levante os olhos e veja a coroa de oxum”

Mametu Maza Mazenza - Kisimbi ê
(Oh, Mãe da Água Doce - Kisimbi ê)

Kiuá Kokueto - Mametu Ria Amaze Kiuá

(Viva Kokueto, Mãe das águas -Viva)

RESUMO

A presente tese tem como objetivo analisar parte da dramaturgia de Maria Angélica Ribeiro (1829 -1880), de modo a problematizar como categorias históricas, tais como maternidade, gênero feminino e raça, atravessam as obras desta autora. A hipótese defendida é que através da linguagem teatral e de sua estética provocadora, a dramaturga foi capaz de se emancipar no espaço público. Sua atuação na esfera teatral é compreendida aqui como uma estratégia para se posicionar no mundo público. Defendemos que a autora se utiliza da causa abolicionista de maneira a assumir para si a luta pela emancipação feminina, a partir da consciência de que a emancipação do gênero feminino só seria possível em meio a uma sociedade livre em todas suas camadas. Ao problematizar a maternidade, através de seu próprio luto materno, transferindo essa questão também para a maternidade negada das mulheres escravizadas, a autora transgride a concepção de gênero feminino atribuída nos limites de seu tempo histórico. Através das peças analisadas, observamos como o gênero feminino é construído em sua linguagem e se põe em confronto com as concepções de outros autores que lhe são contemporâneos. Procurou-se compreender como a ação pública de Maria Angélica Ribeiro foi capaz de tencionar o até então em construção espaço público ao transgredir suas possibilidades de atuação e assumindo protagonismo em importantes debates do período, em torno de uma educação estética que visava reformar a sociedade. Por fim, pode-se concluir que a atuação da dramaturga revela a construção da possibilidade de um horizonte de expectativa visto sob a ótica de uma mulher oitocentista.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro, maternidade, gênero feminino, estética teatral.

ABSTRACT

The present thesis aims to analyse part of Maria Angélica Ribeiro's dramaturgy (1829 -1880) in order to discuss how historical categories, such as motherhood, female gender and race, cross the author's work. The defended hypothesis is that the dramatist was able to emancipate herself in the public space through theatrical language and provocative aesthetics. Her performance in the theatrical sphere is understood as a strategy to position herself in the public world. We argue that the author uses the abolitionist cause to take the struggle for female emancipation for herself, based on the awareness that the emancipation of the female gender would only be possible in the midst of a free society in all its layers. By problematizing motherhood, through her own maternal mourning, transferring this issue also to the denied motherhood of enslaved women, the author transgresses the conception of the feminine gender within the limits of her historical time. Through the analyzed pieces, we observe how the female gender is constructed in its language and confronts the conceptions of other contemporary authors. We sought to understand how Maria Angélica Ribeiro's public action was capable of bending the public space -- which was under construction at that time -- by transgressing its possibilities of action and taking a leading role in important debates of an aesthetic education to promote society reforms. Finally, it can be concluded that the playwright's performance reveals possibilities of a horizon of expectation seen from the perspective of a nineteenth-century woman.

Key-words: Brazilian Theatre, aesthetic education, female gender.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à analyser une partie de la dramaturgie de Maria Angélica Ribeiro (1829 - 1880). Nous cherchons à problématiser comment des catégories historiques telles que la maternité, le genre féminin et la race traversent les œuvres de cette auteure. L'hypothèse défendue ici, dans ce travail, est qu'à travers le langage théâtral et son esthétique provocatrice, la dramaturge a pu s'émanciper dans l'espace public. Sa performance dans la sphère théâtrale est comprise comme une stratégie pour se positionner dans le monde public. Nous défendons que l'auteure utilise la cause abolitionniste pour assumer la lutte pour elle-même avec la conscience que l'émancipation du genre féminin ne serait pas possible qu'au sein d'une société libre dans toutes ses couches. En problématisant la maternité, à travers son propre deuil maternel, en transférant cette question aussi à la maternité niée des femmes esclaves, l'auteure transgresse la conception du genre féminin attribué aux limites de son temps historique. À travers les pièces analysées ici, on observe comment le genre féminin se construit dans son langage et se confronte aux conceptions d'autres auteurs contemporains. Nous avons cherché à comprendre comment l'action publique de Maria Angélica Ribeiro a pu tendre ce qui était jusqu'alors en construction dans l'espace public en transgressant ses possibilités d'action et en assumant un rôle de premier plan dans les grands débats de l'époque, autour d'une éducation esthétique qui visait à réformer la société. La performance de la dramaturge révèle la construction de possibilités pour un horizon d'attente vu du point de vue d'une femme du XIXe siècle.

Mots-clés : Théâtre brésilien, éducation esthétique, genre féminin.

SUMÁRIO

PRÓLOGO: Mulheres silenciadas: uma temporalidade de longa duração.....	13
INTRODUÇÃO	16
- O Ponto de partida	16
- Rupturas e encontros	18
- O “silêncio do cânone”: breve fortuna crítica acerca de Maria Angélica Ribeiro	20
- Escolhas e posições: teorias, os lugares de cura.....	22
- Estrutura da Tese	26
CAPÍTULO I	
LANÇAR-SE AO ESPAÇO PÚBLICO: MARIA ANGÉLICA RIBEIRO E A “TRANSGRESSÃO” FEMININA.....	28
1.1 De Vila Parati para a capital do Império.....	28
1.2 Do imanente ao transcendental: uma escolha de papel social	30
1.3 O teatro como uma esfera em construção no espaço público.	38
1.4 Da auto-consciência à escolha de um lançar-se.....	47
1.5 Uma repercussão além das expectativas (de então) para o gênero feminino.....	50
CAPÍTULO II	
ESTAR NO MUNDO: A LINGUAGEM TEATRAL DE MARIA RIBEIRO, SUA ÉPOCA E SEUS ATRAVESSAMENTOS.....	57
2.1 Atravessamentos na obra de Maria Ribeiro: contexto	57
2.2 O Drama como possibilidade de enredar o mundo: <i>Cancros Sociais</i>	59
2.2.1 Os “novos valores” em discussão: Virtude, Fortuna, Liberdade... e a sombra da Escravidão.....	63
2.2.2 A fortuna e a virtude – ou do dinheiro como valor burguês: meio ou fim em si mesmo?	66
2.2.3 O Casamento e o Divórcio: entre o direito de escolha e o status social.....	68
2.2.4 Ainda sobre a moral e os bons costumes... e a educação feminina “para o lar”	72
2.3 Vícios à prova: A comédia como uma estratégia impiedosa	75
2.3.1 <i>Um dia na opulência</i> e a decadência moral da aristocracia	77
2.3.2 <i>A Ressurreição do Primo Basílio</i> e a nova moda do realismo francês	83
2.3.3 A paródia como estratégia de autenticidade brasileira.....	87

CAPÍTULO III

O FEMININO EM MARIA ANGÉLICA RIBEIRO: ENTRE A SÁTIRA E A TRANSGRESSÃO	90
3.1 A mulher e o espaço privado	93
3.2 As personagens femininas: entre o ingênuo e o sentimental	96
3.2.1 A sátira ao melodrama como estratégia	100
3.3 A transgressão feminina no período: ser impetuosa e assertiva	103

CAPÍTULO IV

REDEÇÃO: MATERNIDADE E ABOLICIONISMO	107
4.1. Outro olhar sobre a maternidade e as construções de feminilidade dentro do horizonte oitocentista.....	110
4.1.1 Ainda sobre o culto à maternidade... problemas e limites do caso brasileiro	114
4.1.2 “Mães negras”: problematizando criticamente o conceito.....	120
4.2 A escravidão no horizonte histórico dos oitocentos: limites	122
4.2.1 O impacto nos laços familiares	122
4.2.2 Violência e silenciamento	125
4.3 Abolicionismo e Emancipação: caminhos para a inserção feminina na esfera pública	128
4.3.1 Abolicionismo através de um projeto moralizante?.....	129
4.3.2 A possibilidade de Redenção	132

CONSIDERAÇÕES FINAIS

MARIA ANGÉLICA RIBEIRO: O GÊNERO FEMININO POSSÍVEL NO OITOCENTOS	135
---	-----

BIBLIOGRAFIA	139
---------------------------	-----

PRÓLOGO

MULHERES SILENCIADAS: UMA TEMPORALIDADE DE LONGA DURAÇÃO

“(…) Neste dia oito de março ocupando apenas uma das sete cadeiras daqui do parlamento municipal a gente precisa sempre se perguntar, o que é ser mulher? o que cada uma de nós já deixamos de fazer ou fizemos com algum nível de dificuldade pela identidade de gênero, pelo fato de ser mulher?”

A pergunta não é retórica. Ela é objetiva, tem um cunho da gente refletir no dia a dia, no passo a passo de todas as mulheres, no conjunto da maioria da população como a gente fala, mas infelizmente sub-representada. (…)

(Boa tarde vereador. Brigada, dia de luta, onde a gente ocupa mais uma vez a tribuna. Eu fico muito feliz e muito à vontade porque essa tribuna, esse lugar legítimo que a gente não ocupa só no oito de março, né? (…)) Ocupar esse dia no grande expediente na luta por direitos, vem reforçar o simbólico e o objetivo da luta das mulheres.)

(…) Inclusive nesse momento em que a democracia se coloca frágil, aonde se questiona se vai ter processo eleitoral ou não, aonde a gente vê todos os escândalos com relação ao parlamento. Falar das mulheres que lutam pela outra forma de fazer política no processo democrático é fundamental(…)- Tem um senhor que tá defendendo a ditadura e falando alguma coisa contrária a isso (…)- Não serei interrompida, não aturo interrupção dos vereadores desta casa não. De um cidadão que vem aqui e não sabe ouvir a posição de uma mulher eleita.

Eu quero saber como ficam as mães e familiares das crianças revistadas. Como que ficam as médicas que não podem trabalhar nos postos de saúde? Como que ficam as mulheres que não tem acesso à cidade? Essas mulheres são muitas. São mulheres negras, lésbicas, trans e camponesas. São mulheres que constroem esta cidade onde diversos relatórios, queiram os senhores ou não, apresentam a centralidade e a força delas, mas apresentam também os números. O *The Intercept* publicou o dossiê de lesbocídio: no ano de 2017, houve uma lésbica assassinada por semana. Lesbocídio é um conceito que as mulheres lésbicas estão cunhando, assim como nós avançamos no debate com relação ao homicídio praticado contra mulheres, que se constituiu no feminicídio. Esses dados mostram a realidade absurda que, sim, vitima a nossa diversidade. As mulheres negras por exemplo quando passam na rua ainda tem homem que tem a ousadia de falar do quadril largo, da bunda grande. do corpo como se a gente tivesse no período de escravidão. Não estamos querido, nós estamos no processo democrático, vai ter que aturar mulher negra, trans, lésbica, ocupando a diversidade dos espaços. (…)) É por essas e outras e vários motivos que a gente defende sim a presença de mais Mulheres na política (…))”.

Marielle Franco, 8 de Março de 2018¹.

¹ Transcrição do discurso proferido na Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro, sessão ordinária **Expediente:** 2ª Parte do Grande Expediente, 8 de março de 2018. Disponível em: <https://youtu.be/SIHtY1FqYo>.

Quando uma parlamentar negra, na cidade do Rio de Janeiro, foi assassinada, meu percurso – como estudante/pesquisadora da História em fase de doutoramento – teve as construções de seus sentidos chacoalhados e reorganizados. Afinal, esta seria uma orientação básica para o estudo da história e da historiografia: o passado é uma constante elaboração a partir de uma consciência histórica existente em um determinado presente. Por este modo a seleção de como olhar para o passado, de como instrumentalizá-lo deve necessariamente nos tocar profundamente.

Dois séculos após a atividade teatral de Maria Angélica Ribeiro, no ano de 2018, a vereadora da cidade do Rio de Janeiro, Marielle Franco, ecoou sua voz no espaço público com a fala destacada, em parte, na citação que abre este prólogo. Suas palavras, porém, revelam um percurso de longa duração – como de tantas outras mulheres antes dela, sua vida particular não pode ser deslocada de sua atividade política. Quatro tiros, disparados na noite de 14 de março de 2018 refletem o silenciamento histórico que nos é imposto categoricamente. Em seu último discurso, na plenária municipal da cidade, no dia 08 de março do mesmo ano de seu assassinato, a vereadora evoca publicamente pautas que atravessam mulheres em um movimento histórico que perdura no tempo. Passados séculos da construção da cidade autônoma, historicamente permeada por homens que disputam lugares de falas, esse movimento carrega demandas que nascem da necessidade de transgredir a lógica opressiva que o estado-nação brasileiro parece ter enraizado em suas mais diversas esferas, pertencentes ao espaço público. Ainda hoje, nós mulheres somos de pouca representação na política. Ainda hoje, mulheres negras são minorias nas pós-graduações. O espaço público, ao longo dos tempos, parece não nos pertencer e parece ainda ser um ato transgressor ousar adentrá-lo. Tem sido uma temporalidade extensa a do silenciamento das mulheres, bem como a negação de sua ocupação dos espaços públicos².

Sendo a parlamentar mais bem votada nas eleições do ano de 2017, Marielle Franco é a representação de demandas, de vozes do gênero feminino, que permeiam a cidade, que também a constroem, mas são constantemente silenciadas. A cidade, historicamente, também é feita a partir destas vozes. No mesmo discurso, a parlamentar menciona Chiquinha Conzaga (1847-1935), primeira compositora brasileira, reconhecida que também desafiou as imposições de gênero feminino no interior de seu tempo histórico na capital do Império e

² Cf. IBGE- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Brasileiro de 2020. Rio de Janeiro: IBGE,2021.

adentrou o espaço público através da música. Tais percursos, na vida pública, elaboram a consciência histórica coletiva de que mulheres no espaço público sempre e ainda são vistas como transgressoras. Contemporânea à musicista/ compositora Chiquinha Gonzaga, Maria Angélica Ribeiro tem percurso parecido no teatro. Marielle Franco, tantos anos depois, neste caminho de longa duração, demarca seu direito, em público, reivindicando ainda sua legitimidade, resgatando a noção contemporânea de democracia, na qual esta deve ser composta, necessariamente, pela pluralidade.

A articulação entre a dramaturga oitocentista e a ainda atual interdição ao gênero feminino em sua atuação no espaço público é movida por um plural atravessamento. Desde 14 de março de 2018 a pesquisa de doutoramento não poderia ter o mesmo percurso. A indagação por vozes silenciadas no período recortado na presente pesquisa tem como umas das fortes influências, a brutal execução de uma mulher, negra, periférica, lgbtqi+, que ousou adentrar o espaço público através da esfera política. Neste mesmo presente, em que corpos muitos específicos são marcadamente mais vitimados do que outros em meio a pandemia do coronavírus, cabe salientar, que **a historiografia deve ser movida por um presente que precisa questionar – e romper – com as estruturas de longa duração**. Cabe à História indagar as repetições. A presente pesquisa se consolidou, portanto, com este compromisso ético: voltar-se ao passado com a interrogação e o questionamento deste percurso de longa duração, ainda hoje percorrido por mulheres em busca de legitimar suas vozes e também por mulheres negras que carregam não só a interdição do gênero mas também a herança escravista e ainda assim ousam adentrar e se colocar ao espaço público.

A todas essas mulheres, meu mais profundo respeito.

INTRODUÇÃO

– O Ponto de partida

Os saberes e suas experiências são sempre estradas incertas. Não há nenhuma realidade que se revele, senão pela somatória de circunstâncias que se constroem e se desconstroem, resultando em linguagens adversas. Elaborações constantes de um *estar no mundo*.

Este trabalho é uma tentativa de elaborar um percurso de autoconsciência de um sujeito histórico em um mundo de inconstâncias. Maria Angélica Ribeiro, nascida em 1829, em um país já marcado pelo movimento de organizar sua independência, questiona – com sua própria existência – qual lugar a mulher poderia ocupar no espaço teatral oitocentista. Elabora em seu fazer teatral a possibilidade da compreensão de um gênero feminino, do dizer sobre esse gênero, de destinar a esse gênero novas possibilidades de como estar no mundo público: se posicionar no público, sobre como se deve ser, ou não. Ter autonomia para questionar as próprias atribuições do gênero feminino. Transcender a organização social contemporânea deste existir.

Em um presente marcado por uma grande pandemia, é importante que seja investigado (ou perguntado) o que nos trouxe até aqui: *Qual nosso lugar no mundo público?* Este é um trabalho sobre a experiência de se posicionar nos espaços, enquanto mulher. Linguagens possíveis de serem elaboradas, com as múltiplas diversidades de expressões que contornam tempos e espaços. Possibilidades de materializações, de existências presentes, no incessante inacabado de particularidades e subjetividades que a equação tempo-espaço é capaz de elaborar.

Deixar um passado em seu devido lugar exige novas perspectivas, pois ao longo deste percurso, surgem sempre novas perguntas, para o encontro com aquilo que traduz esse lapidar da existência como sujeito autônomo e sujeito vivente. Descobrir e redescobrir o que é próprio de uma temporalidade. *Ser* em um presente é indagar experiências e saberes anteriores, para que se possa projetar futuros possíveis. Sem imposição de destino dado. Esta é a tarefa do historiador.

* * *

A trajetória desta pesquisa tem sua iniciação formal em 2017, ano de ingresso no doutoramento junto ao Programa de Pós- Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto, espaço no qual transito desde minha graduação, iniciada em 2009. No entanto, o percurso que elaborei nas próximas páginas começou talvez em algum momento da minha infância, ou da minha adolescência, em algum momento, que uma questão se abriu para mim: O que é ser mulher, o que é “*tornar-se mulher*”, como diria Simone de Beauvoir? Portanto, este trabalho tem a intenção de ser também uma espécie de cura, realizada através de atravessamentos epistemológicos que agregam valor a uma historiografia em constante processo científico, cultural e social de construção e que precisa ser capaz de dar conta das múltiplas vozes do passado, inclusive das vozes daqueles tantas vezes excluídos na historiografia tradicional, como mulheres e negros. A historiografia que sempre visou o sujeito universal – que seria o homem branco, de origem europeia. Resignificar o passado é valorizar a experiência de sujeitos esquecidos, a possibilidade de serem, talvez, reparados. Cabe-nos uma historiografia incessante, para que não nos esqueçamos dos mortos que contamos no presente e para que possamos tentar entender, quem sabe, porque chegamos até aqui. Embora a pandemia do coronavírus, não seja o tema central deste trabalho, este foi escrito também no interior deste clima histórico, *marcado pelo medo*. Afinal, este trabalho tem seu processo de conclusão em um momento que ainda não é possível darmos conta de nossos lutos – conta-se, no momento em que escrevo, mais de 600 mil mortos, só no Brasil.

Ao me deparar com Maria Angélica Ribeiro, a barreira entre sujeito e objeto de pesquisa, foi rompida, em direção a um novo ponto de partida: *aquilo que olhamos fixamente tem muito a dizer sobre as nossas próprias inquietações como sujeitos*. As perguntas que atravessam este trabalho são sobre questões como o uso da linguagem teatral enquanto instrumento para se estar no mundo público. E sobre como esse ambiente se forma no Brasil da segunda metade do XIX. Neste contexto, como o gênero feminino é construído e atravessado pelas inúmeras implicações sociais e culturais de então? Por exemplo: como pode uma dramaturga ajudar a delimitar uma esfera pública que busca sua autonomia através da imposição de sujeitos que se sentem aptos para assumirem uma posição de autoridade neste ambiente? Como esta mesma dramaturga define gênero feminino ao contribuir com a

percepção de diferentes sujeitos, diferentes corpos em um mesmo espaço, alargando assim o debate público do período?

– Rupturas e encontros

O projeto de pesquisa que conduziu a esta tese de doutorado teve como proposta inicial tematizar uma tensão na esfera pública teatral da capital do então Império brasileiro, o Rio de Janeiro. Não era, inicialmente, apenas sobre Maria Angélica Ribeiro. Contudo, um novo direcionamento aconteceu graças ao encontro com a dramaturga carioca. A proposta inicial seria observar uma tensão na linguagem teatral produzida nas décadas posteriores à Independência do Brasil, dado o ambiente de disputa entre os estilos teatrais presentes no período e as profundas mudanças pelas quais o país passava.

O Romantismo e sua busca pelo sentimento nacional, em seu esforço por trazer cor local para o teatro³, reforçando assim a identidade local, foi dando espaço para chegada do Realismo francês e sua nova proposta de educação estética. De outro lado, porém, a partir das décadas de 1870 nota-se a chegada do teatro musical, do burlesco, do teatro de revista em solo nacional. Movimento este que ofusca o cenário de projetos teatrais que visavam um teatro moralizante, educador. Neste cenário, homens se destacavam em debates públicos, para além do espaço teatral, como na imprensa, a fim de se posicionarem sobre qual a melhor estratégia para conduzir os projetos de educação estética. Esse clima de disputa por domínio da melhor maneira de se conduzir a esfera teatral no período, já foi tematizado por autores como Décio de Almeida Prado (2008), João Roberto de Faria (2001) e Silvia Cristina Martins de Souza (2002), pesquisadores que revelam como, então, o teatro pode ser compreendido como lugar de adequação do político e do público, ambos em um sentido Arendtiano (2009) onde estar no mundo público implica sempre em uma ação política.

No primeiro ano de pesquisa, foram consultadas algumas fontes a fim de compreender como a esfera teatral se desenvolvia então como espaço público (e por consequência, também

³ Reflexões que afloraram como continuação direta, em um primeiro momento, de minha pesquisa de mestrado. Cf. RIBEIRO, Andréa Sannazzaro. **Presença e Comédia: o teatro de Martins Pena e a busca da nacionalidade (1838 - 1847)**. Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2017.

como arena política). De forte relevância e ainda como resquícios de trabalhos passados, *Os Folhetins da Semana Lírica*, de Luis Carlos Martins Pena, publicados entre os anos de 1846 e 1847, foram consultados⁴, ainda que depois deixados de lado, em função das perspectivas que apontarei mais a frente, quando falarei das escolhas teóricas que embasam o presente trabalho.

O que cabe ressaltar é que, neste movimento de analisar tal período, a saber, as décadas a partir de 1840 e seu espaço teatral, observar o clima de tensão e disputa por visibilidade em torno dos projetos teatrais se fez necessário. E; neste contexto, o tensionamento entre vários sujeitos, que então se moviam na esfera teatral com seus próprios e múltiplos discursos, se tornou evidente – tensão esta reflexa também das diferentes posições políticas que se abrem no espaço público, principalmente a partir do Segundo Reinado quando muitos se voltavam para centralizar um projeto monárquico e disputar este lugar. Quando temas de ordem privada ocupam o espaço público, sujeitos como mulheres, ex-escravizados, mães, assumem centralidade no debate. Diante disto, coube uma questão, que acabou por se tornar norteadora das perguntas que movem esta pesquisa que agora se conclui: *Onde estão os sujeitos tematizados no período? Ocupam eles este espaço público? A mulher, o gênero feminino, tem espaço ali – a linguagem teatral permite essa entrada? Não seria o espaço público teatral o ambiente adequado para autoconsciência capaz de mobilizar a categoria gênero feminino? E se fossem elas a falarem?*⁵

Essa nova questão levou a uma guinada na escolha de nosso objeto, agora centrado na obra de Maria Angélica Ribeiro como voz dissonante do período e que tentou dar conta de tais pluralidades. E para tanto precisamos romper determinadas formas de análises epistemológicas para pensar o período e, principalmente, para pensar o teatro. É importante desconfiar dos silenciamentos a fim de se romper com o protagonismo masculino presente em

⁴ As análises não estão diretamente presentes no texto desta tese, que progressivamente tomou outros rumos, contudo destaco que as mesmas foram importantes como etapa de pesquisa, a fim de aprofundar minha compreensão do desenvolvimento da esfera teatral no período e chegaram a ser apresentadas na **XXXIII Semana de História da Universidade Federal de Juiz de Fora**. Cf. RIBEIRO, Andréa Sannazzaro. Os folhetins da Semana Lírica: a construção da esfera teatral brasileira e o fortalecimento de sua autonomia através do exercício da crítica. In DAMIÃO, Paulo Henrique Silveira (org.). **Anais da XXXIII Semana de História da Universidade Federal de Juiz de Fora - Representações artísticas brasileiras: Do Segundo Reinado à Era Vargas**. Juiz de Fora: UFJF, 2017.

⁵ A pesquisadora Ana Flávia Magalhães Pinto (2010) em sua tese **Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista**, demonstra como autores como Machado de Assis, Luiz Gama e José do Patrocínio, no mesmo período, buscavam se inserir no debate público e marcar espaço acerca dos rumos do país, principalmente sobre temas como as questões raciais. O que revela como o espaço público, no período, é permeado por amplas questões, permitindo que diferentes demandas se sobressaíam. Neste sentido, espaços literários permitiam a ação política ao elaborar e dar visibilidade a este tipo de debate.

boa parte da historiografia teatral e literária. Neste sentido, ir ao encontro de autoras que buscam pensar uma historiografia mais abrangente foi de extrema importância – tanto no que tange ao embasamento teórico da pesquisa quanto à escolha de fontes bibliográficas capazes de amparar informações de extrema relevância nesse processo. Todavia, passos difíceis de serem dados são possíveis sempre que outras abrem caminhos antes de nós. Encontrá-las, porém, nem sempre é tarefa fácil.

– O “silêncio do cânone”: breve fortuna crítica acerca de Maria Angélica Ribeiro

Para chegar até Maria Angélica Ribeiro foi necessário mais do que visitas a bibliotecas. Quando iniciei meu percurso pela Historiografia teatral, ainda na graduação como bolsista de Iniciação Científica, ainda não havia me deparado com Maria Angélica Ribeiro, que possui uma vasta produção teatral. São 20 peças teatrais escritas entre 1855 e 1878. Ainda assim, ela mal é mencionada em muitas das obras “clássicas” disponíveis sobre o período.

A primeira referência se deu através do *Índice de Dramaturgas Brasileiras do Século XIX*, trabalho de Valéria Andrade Souto Maior (1996), responsável por mapear dramaturgas desde o final do século XVIII até 1895. Importante como este trabalho, diga-se de passagem, extremamente engajado com o mapeamento de autoras silenciadas, em muito contribuiu para a quebra das barreiras do cânone masculino na historiografia teatral e literária brasileira. Este trabalho assim se definiu como referência basilar sobre o trabalho da dramaturga, o que permitiu que outras reflexões, de igual relevância pudessem, posteriormente, serem encontradas. A tese de Valéria Andrade (2001) *Entrelinhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX* também foi de importante reflexão aqui. Seu argumento central coloca a dramaturga Maria Angélica Ribeiro se não como a primeira a se dedicar ao ofício, mas como, sem dúvida, uma vanguardista que ocupa primordialmente uma linha sucessória de tradição de autoria feminina no espaço teatral brasileiro. É essa linha sucessória, muitas vezes obscura em boa parte da historiografia teatral que, ainda assim, possibilitará que no fim do século XIX, dramaturgas como Josefina Álvares de Azevedo possam seguir o ofício com a consciência de suas antecessoras. A concepção de Andrade (2001) põe essas autoras não apenas como autoras de vanguarda, mas objetiva destacar, sobretudo, como a ocupação do espaço teatral por mulheres pôde, mesmo

então, se construir como uma tradição consciente de seu papel (e do papel do gênero) no espaço teatral.

Foram publicadas ao todo cinco obras da dramaturga, sendo as primeiras *Gabriela* em 1863, *Cancros Sociais* em 1866, *Um dia na opulência*, 1877, *Ressurreição do Primo Basílio* em 1878 e *Opinião pública* em 1879. No que tange às edições de organizações das publicações das peças foram consultadas tanto a edição de Valéria Andrade, *Maria Angélica Ribeiro, teatro quase completo* (2014), do qual foram utilizadas a leitura das três peças presentes, *Um dia na Opulência*, *Cancros Sociais* e a *Ressurreição do Primo Basílio*; quanto a edição de João Roberto de Faria, *Antologia do teatro realista* (2006), onde está presente uma edição de *Cancros Sociais*.

Décio de Almeida Prado (2008) em seu *História Concisa do teatro brasileiro*, ocupado em compilar alguns destaques da cena teatral brasileira entre 1570 até o início da República em 1908, não menciona a dramaturga Maria Angélica Ribeiro em nenhum momento, mesmo sendo ela contemporânea a José de Alencar e Machado de Assis, autores em que ele se detém. O mesmo acontece com a *Antologia do teatro brasileiro: A aventura realista e o teatro musicado*, organizada por Flavio Aguiar (1998), com a *Antologia do teatro brasileiro – século XIX*, organizado por Alexandre Mate e Pedro Moritz Schwarcz (2012), e com o *Ideias Teatrais no século XIX*, de João Roberto Faria (2001), compilado de textos e críticas a partir de fontes contemporâneas à Maria Angélica Ribeiro, mas que não tem a autora em seu recorte. Já em *O teatro realista no Brasil: 1855 a 1865*, João Roberto Faria (1993) chega até a mencionar a autora, mas sem se demorar. Vale ressaltar que estas publicações são todas consideradas trabalhos-chave para se pensar a historiografia teatral brasileira do oitocentos e mesmo assim, em quase todas, Maria Angélica Ribeiro se faz ausente.

Se a grafia da história é sempre escrita a partir da perspectiva de um sujeito, em seu tempo histórico, espero ter até aqui enfatizado que uma nova historiografia, capaz de revisitar a história das mulheres – tantas vezes relegadas a segundo plano – e sua importância é um movimento que se faz extremamente necessário.

– Escolhas e posições: teorias, os lugares de cura

Um dos principais documentos serem analisados neste trabalho foi o Prefácio de *Cancros Sociais* escrito por Maria Angélica Ribeiro. Ali a autora coloca importante questão, que será fundamental para a condução das indagações que passaram a nortear esta tese, apresentadas até aqui. Como veremos no Capítulo 1, a dramaturga, questiona seu lugar no mundo, enquanto mulher, a partir do luto gerado pela perda de um filho. Sua falta de lugar no mundo social e público é expressa ali, o que nos fez apontar a hipótese de que a autora encontraria na escrita dramaturgica a possibilidade de ressignificação de sua existência. Em linhas gerais, existe a possibilidade da cura de sua dor existencial, de seu luto, de dar nome às suas dores, explicá-las e intervir criticamente no mundo através de sua ação.

Para a autora Bell Hollks (2013) “teorizar” é abrir possibilidades de organização de um mundo que muitas vezes nos fere por ser intraduzível, dados as impossibilidades e limites epistemológicos que até então foram utilizados como referencial para organização deste mesmo mundo. Com o exercício da formulação de conceitos, podemos decodificar e recodificar o mundo que nos cerca, possibilitando novas e melhores explicações para aquilo que nos rodeia. Este exercício possibilita, então, a compreensão da mágoa, das opressões e o surgimento do pensamento crítico. Ao elaborar todo esse processo, exercemos o pensamento crítico em direção a uma explicação e entendimento do que acontece dentro e fora de nós. O que nos leva para uma cura ao compreender o mundo e o que se é nele. A teoria torna-se assim uma prática libertadora: conscientes deste mundo, estamos aptos a também atuar neles.

Apresentei a reflexão acima por ser algo que me possibilitou pensar parte da experiência social e política de Maria Angélica Ribeiro. O luto materno, apontado por ela em seu prefácio, não deve ser entendido em termos simples, mas antes parece ser fruto da perda de sentido do mundo⁶ como um todo, uma vez que este era um período que, historicamente, destinava ao gênero feminino apenas a condição materna (BEAUVOIR, 2009). Assim é possível defender que a dramaturga, utiliza-se do teatro, de seus artifícios cênicos e de suas ferramentas para se auto(re)colocar no mundo, o ressignificando. As temáticas escolhidas por ela para compor seu conteúdo dramático, discutidas no presente trabalho, são possibilidades para que ela própria observe o seu mundo e questione seu lugar dentro dele.

⁶ Essa perda de sentido pode ser entendida aqui nos termos da angústia Heideggeriana, caracterizada em *Ser e Tempo* (2002). A Angústia é, para Martin Heidegger a perda absoluta de referenciais. Não é quando algo, uma experiência isolada, não faz sentido mas quando toda a rede de referenciais parece se desmontar um a um. É o próprio mundo enquanto horizonte de significado que parece se perder.

No que tange a seu lugar existencial, as imposições a ela atribuídas e que a dramaturga tenta desestabilizar, podemos mais uma vez citar a autora Joan Scott (1990) que, ao definir gênero como categoria histórica, construída no interior de um tempo histórico, nos ampara para entender que Maria Ribeiro, enquanto sujeito histórico, é capaz de mobilizar a categoria gênero feminino, uma vez que a integra. Este é um ponto importante desta pesquisa, a ser aqui defendido, posto que tensionar, friccionar e até transgredir a categoria gênero dentro dos limites do oitocentos é justamente aquilo que Maria Angelica Ribeiro faz, através de suas peças.

Essa é uma posição teórica que decidimos assumir diante da fortuna crítica disponível sobre a autora, uma vez que esse não é “apenas” um trabalho sobre a vida e a obra da dramaturga mas sim o confronto, ou antes o tensionamento de como determinadas categorias históricas que a atravessam e atravessam sua obra (categorias como gênero feminino, maternidade, abolicionismo e emancipação) e a breve fortuna crítica acumulada a seu respeito. Assumimos assim a ousadia e o risco inerente aos problemas de se falar de gênero e racismo no século XIX, utilizando um referencial teórico muitas vezes oriundo das discussões contemporâneas destes temas, por ser este risco, acima de tudo, tarefa necessária para que a autora saia do anonimato que o cânone quase a relegou. A esta tarefa nos dedicamos com cuidado para evitarmos o risco de anacronismo⁷.

Nessa linha de desenvolvimento epistemológico, entendemos que o gênero feminino (i.e., que as questões de gênero em geral) é uma categoria constantemente performatizada no espaço público (BUTLER, 2019), e marcada por sua temporalidade e facticidade específica – como iremos discutir em nosso Capítulo 2. Constatar a atuação de Maria Angélica Ribeiro, dentro dos limites históricos de seu espaço- tempo é também analisar como sua ação pode ser uma elaboração transgressora para as concepções tradicionais de gênero feminino no oitocentos. Isto porque ao se partir da concepção epistemológica em que a noção de gênero é deslocada da categoria biológica sexual, se constituindo portanto como um reflexo de artifícios historicamente construídos e consolidados (muitas vezes expressos no discurso e consolidados na linguagem), temos que analisar as construções discursivas da dramaturga para a compreensão do que estava em jogo em sua atuação na esfera teatral e no espaço público. Assim sendo, o objetivo da presente tese acabou por se tornar *a investigação de como*

⁷ Para tal recomendamos a leitura da nota 46 de nosso quarto capítulo. E também consultar LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAIS, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

o gênero feminino se constrói em seu discurso, sempre dentro de um interior social arquitetado por seu horizonte histórico. Para tanto, a categoria gênero feminino será friccionada por outras categorias aqui abordadas e fundamentais à obra da autora, como: abolicionismo, maternidade e emancipação.

Quanto ao recorte da presente pesquisa, a saber, a segunda metade do segundo XIX, *agora definido entre as décadas de 1860 até 1879* (anos que se destacam por ser o momento de atividade teatral do sujeito histórico aqui investigado), cabe observar que este é também o momento de desenvolvimento do espaço público e construção de autonomia das suas esferas no país. Sendo a capital do Império, o Rio de Janeiro tem caráter central para o debate público, já que a separação destas esferas ocorreriam de forma centralizadora. A categoria esfera pública pode ser entendida aqui segundo propõe Habermas (1962), i.e: como um ambiente, onde em determinado momento vários sujeitos se colocaram a discutir sobre literatura, política e alguns assuntos específicos, exercendo assim uma opinião de modo público, fortalecendo determinada soberania social. A categoria, contudo, segundo o autor, passa por diversas mudanças estruturais como o desenvolvimento do capitalismo e das próprias atitudes da classe burguesa. Foi, porém, um instrumento utilizado pela burguesia para que pudesse afirmar seus direitos civis e, antes disso, se definir enquanto tal.

Nos interessa aqui o momento em que essa esfera precisa ser consolidada enquanto pública e como, para isso, o exercício da opinião se tornou uma estratégia efetiva. Através dos Folhetins de autoria do fluminense Martins Pena nos foi possível ver como a difusão da opinião sobre aspectos teatrais era construída sob três perspectivas: sua crítica estética no que tange ao gênero (teatral) e seus conhecimentos musicais e teatrais; sua discussão acerca das burocracias e políticas que envolvem as companhias teatrais e as relações com os atores; e sua linguagem persuasiva sendo compreendida como uma meio de atrair outros grupos sociais para dentro desta esfera, marcando suas características que o definem como um campo singular, construindo assim sua autonomia em um cidade que visa o desenvolvimento de uma metrópole, a saber o Rio de Janeiro, centro do Império brasileiro no período. Quando Maria Angélica Ribeiro começa então a atuar, encontra na esfera teatral um campo mais autônomo.

Para melhor contextualizar o espaço público brasileiro do período, podemos pensar como um determinado grupo social compõe essa esfera a partir do que o autor Angel Rama (1985) denomina de “Cidade das Letras”. No recorte temporal aqui trabalhado podemos compreender que esses sujeitos na esfera teatral se encontram no que Rama define como fase escriturária da cidade das letras, onde determinado imaginário social adquire substância e

passa a interagir com as formas sociais e espaciais existentes nas cidades latino-americanas, modificando-as, e transformando-as para atender às necessidades da época. Esses ambientes sociais e espaciais podem ser entendidos como o teatro e a própria circulação dos periódicos. Necessário pensar como se instalou esse debate no caso brasileiro, se a tese de Rama de fato se confronta com a realidade aqui instaurada e como isto pode ir de encontro a projetos coloniais e centralizadores. A chave para tal debate se encontra em autores como Gonçalves de Magalhães e Martins Pena e seus respectivos projetos teatrais.

No país que ainda se encontrava moldado pela experiência escravista, tendo como conjectura a divisão de raças que fatalmente se aloja no quadro de desenvolvimento econômico e social do Brasil, isto se cruza com a própria experiência de gênero. Neste aspecto, as reflexões de *Mulheres, Raça e Classe* de Ângela Davis (2016) acabaria por se tornar também fundamental. Embora a autora se volte para experiência escravista norte americana, ela nos serve em parte para pensar o Brasil e sua organização social, que também é construída em cima da violência desigual deste sistema. Sua lógica de mundo do trabalho criou estruturas extremamente desiguais onde os marcadores de classe e raça se entrelaçam com os de gênero (embora a autora não trabalhe com a categoria gênero). A autora ainda nos ajuda a problematizar a luta da emancipação das mulheres brancas, as quais abraçaram as causas abolicionistas, a partir da concepção que, para estarem no espaço público, era necessário adentrarem uma causa social. Segundo a autora, para estas mulheres, a consciência de que em uma sociedade escravagista não poderia haver igualdade de direitos civis, torna o abolicionismo uma causa fundamental a ser agregada à luta pela emancipação das mulheres (como veremos com mais detalhes em nosso quarto e último capítulo).

Já em termos de se pensar a formação cultural brasileira, autoras negras como Leila González (1984) e Sueli Carneiro (2003) são fundamentais. Uma vez, que, embora, as reflexões feitas por estas autoras, não estivessem ainda sido levantadas, nem pelas causas abolicionistas do período, nem por Maria Angélica Ribeiro (obviamente), é importante sublinhar, como o desenvolvimento social e cultural que a experiência escravagista criou, separa mulheres negras e brancas em uma estrutura também de longa duração que atravessa a experiência no mundo público de Maria Angélica Ribeiro. Observar as temáticas que atravessam a dramaturga à luz destas reflexões atualizam o debate racial, o qual certamente é escancarado na esfera teatral – como veremos.

O desenvolvimento para chave de análise estética foi aqui pensado, por sua vez, através da noção de que a dramaturga aqui estudada seria capaz de produzir *presença* em suas

peças – como estratégia utilizada para que pudesse dar a seu público a capacidade de experimentar especificidades de um tempo. O significado de presença aqui trabalhado é algo se liga diretamente à forma com que nos conectamos com o mundo. Podemos experimentá-los de formas separadas ou, como na maioria das experiências estéticas, de forma tensionada (GUMBRECHT, 2010). Por esta via, acreditamos que o teatro de Maria Angélica Ribeiro permite a produção da presença de camadas culturais e estruturais da sociedade brasileira, tais como o do racismo e do patriarcado.

– Estrutura da Tese

Dentro das perspectivas epistemológicas anteriormente apresentadas, esta tese foi construída através de quatro capítulos.

O primeiro capítulo objetivou ressignificar, a partir sobretudo da leitura do prefácio de Maria Angélica Ribeiro para sua peça *Cancros Sociais*, algumas categorias históricas, que elaboram sentido para atividade pública da dramaturga. Sua maneira ousada de transcender a lógica imposta no interior da sociedade oitocentista, onde a maternidade era enaltecida a tal ponto que a dramaturga, ao se deparar com seu luto materno, questiona esse destino imposto. Neste sentido, alguns aspectos biográficos serão tematizados aqui tão somente na medida em que nos ajudam a entender sua escolha (transgressora para uma mulher dos oitocentos) em sair dos limites estabelecidos para o gênero feminino à época, e sua atuação restrita à esfera privada, lançando-se em direção à esfera pública – escolha que não deixa de ser política – através de seus escritos e de sua atuação no teatro.

No segundo capítulo a proposta é se voltar para a linguagem elaborada pela autora, artefato importante para sua performatividade política, caracterizando seu modo de se posicionar enquanto autora respeitada de teatro, capaz de dominar a um só tempo os temas, o estilo e a crítica de sua época, plenamente consciente de seu horizonte e de suas possibilidades. O Drama realista, parece ser o estilo teatral no qual a autora encontra ferramentas para se lançar na atividade dramaturgical. Os conteúdos presentes são reflexos do anseio da então nascente classe burguesa, sendo complexificados então pela autora, a partir de um ponto de vista feminino. Ou seja, partindo de um lugar que tensiona a discussão presente na esfera pública já que alguns deles, tais como divórcio e maternidade, são assuntos de interesse das mulheres (porém debatidos por homens). Por outro lado, as comédias analisadas, e os elementos nelas encontrados, servem também como importante artifício para a autora se

posicionar criticamente, desestabilizando o que parece natural, como os privilégios da classe aristocrática, bem como para marcar sua posição em debates presentes na esfera literária e dramaturgica da época, como da polêmica em torno do realismo português.

O terceiro capítulo visa adentrar na maneira pela qual sua consciência acerca de gênero feminino é materializada nas falas e ações de suas personagens, através da linguagem que constrói em suas peças. A noção de gênero, enquanto identidade construída, pode ser ali observada não só através da caracterização das personagens, mas também pelas funções dramáticas que exercem nos enredos das peças. Esta questão será discutida à luz dos escritos de Simone de Beauvoir (2009) Joan Scott (1990) e Judith Butler (2003). Pretender-se-á discutir os modos como a autora tensionou e até transgrediu as caracterizações usuais do gênero feminino em suas peças. Questões que vão desde as atribuições das mulheres nos espaços privados até o questionamento do modo como algumas formas estéticas constroem os personagens femininos (como as propostas das categorias românticas e melodramáticas) são importantes para sua compreensão crítica do gênero feminino e serão discutidas à luz do referencial teórico apresentado.

No quarto e último capítulo, abordaremos o modo como Maria Ribeiro irá discutir o tema da abolição e da escravidão passando pelo viés da emancipação feminina. A questão da maternidade negra será fortemente discutida, aprofundando a questão de como a “feminilidade”, enquanto ideal burguês, parece excluir as mulheres negras. Sublinha-se aqui o abolicionismo da dramaturga, que coloca em uma personagem negra virtudes maternas e honradas, bem como sua própria dor de uma maternidade interrompida. Portanto, ao transferir o contorno dessa dor para uma personagem negra, não apenas demonstra ter empatia sobre esse sentimento da perda de um filho como transforma sua dor em uma causa maior, relevante de ser discutida no espaço público de uma nação nascente, ainda necessitada do espelho do teatro (e sua então função moralizante) para tentar enxergar a si mesma e quem, sabe, com isso auxiliar a elaborar através de um projeto estético, um espaço de possibilidade para um futuro ainda em construção.

CAPÍTULO I

LANÇAR-SE AO ESPAÇO PÚBLICO: MARIA ANGÉLICA RIBEIRO E A “TRANSGRESSÃO” FEMININA

1.1 De Vila Parati para a capital do Império

Maria Angélica de Sousa Rego nasceu em 5 de dezembro de 1829, na região da então capital do Império, o Rio de Janeiro, em Vila Parati⁸. Sua vida e obra, do nascimento ao casamento, passando pela maternidade, é o tema central deste estudo, com foco em suas possibilidades de ação no espaço público, que era como a da maioria das mulheres brancas de determinada classe social oitocentista. Seu importante papel na dramaturgia brasileira, contudo, talvez não tivesse se efetivado, lhe conferindo um destino peculiar e diferente do de tantas outras mulheres de sua época, caso seu empenho no universo literário e no exercício da escrita não tivesse se dado desde cedo, dentre outros acasos que, em linhas gerais, a fizeram perseverar em sua trajetória na vida pública como escritora e dramaturga.

Conforme destaca Valéria Andrade (2014), já aos doze anos de idade a jovem escrevia versos para as amigas, demonstrando assim peculiar apreço e dedicação para o exercício da escrita. Contudo, segundo ainda Andrade (2014), o fato de ter se tornado órfã de pai, ainda nova, com cinco anos de idade, e a condição de à sua família restar apenas a pensão do pai como forma de sustento, não possibilitariam uma educação de maior privilégio. Este não foi o caso, contudo, já que a assistência de um tutor, o Brigadeiro Antônio Joaquim Bracet, amigo da família, permitiu a Maria Angélica Ribeiro uma formação que lhe abriria muitas portas. A possibilidade de ter sido alfabetizada lhe concedeu singular privilégio, já que, conforme vemos no censo dos anos de 1872 e de 1890, cerca de 90% da população brasileira era analfabeta. Entre os escravizados, os dados revelam 99% de analfabetismo (FERRARO, 2002).

⁸ Atual Angra dos Reis - RJ.

O casamento, aos 14 anos de idade, foi para Maria Angélica, agora Maria Angélica Ribeiro, o cumprimento de uma tradição imposta ao gênero feminino da sua geração e classe social. Contudo, seu esposo, português e sete anos mais velho, João Caetano Ribeiro terá importante trajetória no meio teatral, sendo reconhecido como cenógrafo no Rio de Janeiro⁹. Essa circunstância, sem dúvida, teria favorecido a Maria Angélica Ribeiro o trânsito naquele círculo social, em que fez carreira com a escrita, encenação e publicação de mais de vinte peças teatrais, entre dramas e comédias. São os dramas publicados: *Gabriela*, representado em 1863 e publicado em 1868, *Cancros Sociais*, encenado em 1865 e publicado em 1866, e *Opinião Pública*, de 1879. As comédias: *Um Dia na Opulência*, de 1877, *Ressurreição do Primo Basílio*, 1878. Algumas, porém, permanecem inéditas, como os dramas: *Guite ou a Feiticeira dos Desfiladeiros Negros*, de 1855, *A Aventureira de Vaucloix*, de 1856, *Paulina, a Estrangeira*, de 1856, *bem como São Francisco de Paula, D. Sancho em Silves, Deus, Pátria e Honra, Anjo sem Lar, Os Anjos do Sacrifício*, esses sem confirmação de data, e *O Anjo sem Asas*, de 1858. Há ainda as comédias sem localização precisa de data: *Cenas da Vida Artística, A Cesta da Tia Pulcheria, O Poder do Ouro, Cancros Domésticos, As Luvas de Pélica, O onfalista, As proezas do Firmino, Ouro, Ciência, Poesia e Arte*¹⁰.

A dramaturga teve grande atividade entre as décadas de 50 e 60 dos oitocentos, momento em que o teatro brasileiro, embora viesse desde a primeira metade do século se consolidando como importante esfera social dentro do espaço público, ainda não permitia ao gênero feminino liberdade de atuação. Esse espaço restringia as mulheres à audiência e, até 1862, somente em camarotes. Sem dúvida, o papel de seu esposo em um importante meio social como o teatro, na capital do Império, que se firmava então dentro do espaço público no período, foi fundamental e permitiu a Maria Angélica Ribeiro uma experiência pioneira para o gênero feminino no Teatro Brasileiro. Era um momento em que o teatro nacional também em seu interior se voltava para projetos em torno da identidade nacional e de conteúdo moralizante. A esfera pública, na qual o teatro se consolidava com suas características, permitia àquele espaço tematizar importantes debates, muitas vezes de âmbito privado, de maneira pública. Maria Angélica Ribeiro, ao adentrar e conquistar um lugar para si na esfera

⁹ Ver ALMEIDA, José Ricardo Pires de. João Caetano Ribeiro (Cenógrafo brasileiro). **Brazil-Theatro**, Rio de Janeiro, fasc. 2, 1907, p. 390 e SOUSA, J. Galante de. **O teatro no Brasil: subsídios para uma bibliografia do teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960, p. 454-455

¹⁰ Conforme já destacado na introdução, apenas cinco peças foram publicadas, podendo ser encontrada três delas – *Cancros Sociais*, de 1866, *Um Dia na Opulência*, de 1877, *Ressurreição do Primo Basílio*, de 1878 – na edição de ANDRADE, Valéria. **Maria Ribeiro: teatro quase completo**. Florianópolis: Mulheres, 2014.

teatral, é pioneira com relação às mulheres no período. Entender o lugar que significava o teatro na capital do Império do Brasil é de fundamental importância, após compreendermos que a atuação de Maria Angélica Ribeiro teria sido uma escolha consciente e transgressora¹¹.

1.2 Do imanente ao transcendental: uma escolha de papel social

Quis distrair-me, e, para consegui-lo, tentei dialogar um drama, para o que me sentia com alguma vocação.

(RIBEIRO, 2006, p. 268)

A dor mobiliza a dramaturga em direção a um novo ofício. No prefácio de *Cancros Sociais*, ela rememora sua obra e revela seu estímulo inicial para sua peça de estreia em 1855 – *Guíte ou a Feiticeira dos Desfiladeiros Negros*. Na época, a perda de um filho teria lhe acarretado um grande vazio existencial que, conforme escrito em seu prólogo, deve ser preenchido com algo que fosse fruto de certa vocação. A autora transforma seu luto em dedicação à dramaturgia. Direciona a perda de algo que seria uma experiência possível e natural para transcender enquanto sujeito do gênero feminino em ações que não eram socialmente destinadas a elas. Isto porque, culturalmente, alguns espaços sociais, como o espaço público e o espaço político, eram ocupados exclusivamente com a atuação do gênero masculino, coibindo a participação feminina. Um triste acaso, porém, faz Maria Angélica apostar em um novo rumo para sua dedicação e ocupação social:

Enfermei gravemente; e quando os esforços da ciência roubaram-me a esperança de acompanhar meu filho, ficou-me a nostalgia da maternidade, inspirando-me o mais invencível tédio a tudo que me cercava: eu só tinha metade do meu viver. (RIBEIRO, 2006, p. 268).

Seu desejo e inspiração pela escrita se intensificaram pela perda de algo que compreendemos como uma atribuição presente de forma marcante na construção social e

¹¹ Conforme destaca Valéria Andrade (2001) em sua tese, embora outras mulheres, anteriormente no Brasil, tenham se dedicado à dramaturgia, à atuação na esfera pública é, por Maria Angélica Ribeiro, inédita, sendo sua experiência capaz abrir portas para outras autoras, mais tarde, ao final do século XIX como Josefina Álvares de Azevedo (1815 -1913), que em 1889 escreve a comédia *O Voto Feminino*, expressão forte do movimento sufragista feminino ao final do século.

temporal de gênero feminino. Privada de ser mãe, naquele momento, Maria Angélica Ribeiro questiona seu papel. Conforme Joan Scott (1990), gênero precisa ser compreendido como uma categoria de análise histórica, isto é: como um elemento das relações construídas historicamente. A definição se dá como um elemento histórico em que as relações construídas no interior de um coletivo temporal e social o definem. São os eventos a atividade humana que estrutura os usos descritivos dos gêneros masculino e feminino. O universo simbólico que constrói o mundo social irá definir as diferenças não apenas dos corpos, mas das relações sociais e aqui especificamente das diferenças entre homens e mulheres. Essa dinâmica de atribuição de papéis sociais, porém, seria capaz de conferir status de poder e supremacia. Dentro dessa construção social simbólica das categorias de gênero estaria em jogo uma grande disputa de poder, para estruturar essas relações:

O gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político tem sido concebido, legitimado e criticado. Ele não apenas faz referência ao significado da oposição homem/mulher; ele também o estabelece. Para proteger o poder político, a referência deve parecer certa e fixa, fora de toda construção humana, parte da ordem natural ou divina. Desta maneira, a oposição binária e o processo social das relações de gênero tornam-se parte do próprio significado de poder; pôr em questão ou alterar qualquer de seus aspectos ameaça o sistema inteiro (SCOTT, 1990, p.92).

A autora Joan Scott (1990) afirma que a definição de gênero não é universal, tampouco, atemporal. Sendo, porém, o tempo histórico¹² essencial para sua estruturação. A definição de gênero feminino ligada estritamente à condição biológica e o destino estabelecido para maternidade são uma estruturação que permite ao gênero masculino uma maior liberdade frente a suas escolhas no mundo social, enquanto limita a mulher a uma imposição biológica. Para a autora, não é que não existam diferenças biológicas, mas, por elas determinarem as relações sociais e atribuírem significados ao gênero, acabam construindo hierarquias. E nesse universo temporal, Maria Angélica está inserida, no XIX, em um contexto no qual a maternidade é visto como destino e missão inerente para as mulheres. É a maternidade que fornece identidade para o gênero feminino em mulheres brancas da classe social em que ela estava inserida – a de uma classe burguesa em ascensão.

¹² Dentro da Modernidade temos uma concepção de tempo histórico específica para delimitar determinado período, categoria fundamental para assimilação da experiência de Maria Angélica Ribeiro. Para Kosseleck (2006), aquele período da Modernidade é marcado por uma aceleração de acontecimentos, em que o sujeito se reconhece como produtor de passado e futuro, dentro do campo de afastamento entre experiências do passado e projeções do futuro.

Ao definir-se gênero apenas a partir de suas possibilidades biológicas, a mulher seria refém de sua condição fisiológica. Para Simone de Beauvoir (1960), a mulher, em sua condição historicamente subalternizada ao homem, sempre assumiu uma posição secundária nas relações sociais, o “outro” do homem, sempre inferior a ele. Sua condição biológica e de identidade inerente à condição de castrada, em que o sexo determinava sua atuação no mundo, a colocou no lugar da frágil, destinada a submissão, a resignação com a esfera privada, domesticada do lar e a procriação materna. A identidade de gênero em que a dramaturga se percebe, e que foi construída antes mesmo de seu nascimento, a coloca dentro de uma determinada divisão social extremamente restritiva para sua atuação no campo público. Essa delimitação para atuação ainda ocorre de maneira muito mais intensa já que as formas de viver a experiência feminina não são iguais para todas.

Para Angela Davis (2016), por exemplo, raça, gênero e classe são elementos que não devem ser vistos de forma dissociada, pois cada qual possibilita a atribuição de significados diferenciados e modos múltiplos de repressão. Essa perspectiva agrega outras variantes na análise que empreendemos aqui, a fim de compreender a experiência da dramaturga bem como o modo como ela também concebe o próprio gênero feminino. A maternidade era, para Maria Angélica Ribeiro, de grande relevância pessoal, capaz de decidir seu destino e suas emoções, mas também era entendida por ela como um direito que deveria ser valorizado, questão esta explorada em *Cancros Sociais*. Esta condição, porém, não era atribuída a todas as mulheres contemporâneas a ela, como no caso das mulheres negras, que experimentavam a maternidade de outra maneira, muitas vezes a elas sendo negada por estarem inseridas na violência do sistema escravista, que as via como reprodutoras mas não como mães. A maternidade como dever ou como direito é o tema que será tematizado por Maria Angélica Ribeiro em *Cancros Sociais*.

Maria Angélica Ribeiro não perde de vista esta função de papéis para construção de seus personagens, tanto que percebemos essa tensão presente em sua heroína de *Cancros Sociais*: uma mãe, mulher negra, escrava liberta. Como menciona Sueli Carneiro (2003), à mulher negra, nunca foi possível a atribuição do mesmo estereótipo atribuído à mulher burguesa:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas. (CARNEIRO, 2003)

A autora não apenas aponta como falácia atribuir a mulheres características universalizantes, tanto biológicas quanto sociais, como, ao assinalar essa diferença de atribuições e construções de estereótipos, revela a insuficiência teórica para integrar as diferentes expressões do feminino construídas em sociedades multirraciais e pluri-culturais em diferentes tempos – caso claro do Brasil. Maria Angélica Ribeiro parece não estar alheia a este fato e a estas diferenças na criação de suas personagens dentro de seu drama. Em *Cancros Sociais* não apenas a maternidade é colocada em foco e discutida como ponto fulcral da construção da identidade feminina, como também os perfis sociais de diferentes mulheres, em suas diferentes construções, são abordados. Como essas diferentes mulheres experimentam a maternidade torna-se presente na construção dramatúrgica.

A entrada da mulher na esfera pública, sua atuação enquanto sujeito social, não apenas no papel de mãe, mas fora do âmbito privado, possibilitada de exercer suas vocações e desejos, passa por inúmeras variantes. Se o gênero feminino limitar sua identidade e atuação no mundo público apenas subjugadas às condições inerentes às possibilidades permitidas pelos fatores biológicos – como a experiência da maternidade –, sua atuação no mundo torna-se limitada. Simone de Beauvoir (1960) entende o sexo como um fator construtivo social, sendo o feminino reduzido a uma falsa liberdade, ou uma condição subjugada a este fator, dada a condição social que inferioriza o sexo feminino. Desta forma a autora denuncia a maneira como a sociedade enxerga e a subalterniza as mulheres em suas relações sociais. Beauvoir (2009) reivindica a atuação da mulher, o domínio consciente de seus próprios corpos e sua relação com a condução de seu próprio destino. O sexo feminino para ela seria, assim, uma identidade construída consciente e independente do biológico. A liberdade, elemento central em seu pensamento, deve ser um fator fundamental nessa construção do destino do indivíduo, o que as estruturas no meio em que Maria Angélica Ribeiro estava inserida não permitiam a ela, e menos ainda às mulheres negras. Essa liberdade para atuação no mundo público lhes era negada. Como menciona Angela Davis (2016), a liberdade não pode ser algo dado, mas uma conquista. O abolicionismo, outro ponto central na obra de Maria Angélica Ribeiro, tal qual a maternidade, dentro dessa perspectiva, não pode ser

separado da conquista do direito das mulheres, pois, para existir liberdade, era necessário que as estruturas sociais se adequassem e alterassem.

Contemporânea à dramaturga, e se pautando tanto no abolicionismo quanto na maternidade, a autora maranhense Maria Firmina dos Reis (1822 - 1917) é quem, em 1859, abre espaço para as mulheres no campo do romance, ao publicar *Úrsula*. É preciso destacar que esta autora, além de enfrentar a condição social da mulher, enfrenta também a questão racial por ser uma mulher negra e se posicionar como tal, ao encarar a luta abolicionista em seu romance. Tal como faz Maria Angélica Ribeiro, utiliza de sua obra para desafiar a falta de voz no espaço público. De forma parecida revela consciência do papel que sua escrita produz:

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e eu corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais e pouco lida o seu cabedal intelectual e quase nulo. (REIS, 2018, p.13).

Embora se coloque de maneira inferior em sua escrita, comparando aos homens de posição social de destaque. Maria Firmino dos Reis utiliza da sua escrita para adentrar espaços no qual sua condição social até então havia negado e questionar essa limitação. Ambas, tornam-se transgressoras por conseguirem adentrarem esses espaços com seus escritos. Quando a mulher, desde a infância, compreende sua definição corporal, que pode levá-la, por exemplo, em direção à maternidade, e experimenta assim uma condição (biológica e culturalmente determinada) desigual à dos homens, que podem fazer escolhas de atuação no mundo bem mais livres – sobretudo no século XIX. Definir, porém, o destino das mulheres, sua construção enquanto gênero social, elaborado partir da condição biológica do sexo, impunha uma estrutura extremamente patriarcal, em que ao “sujeito homem”, ao gênero masculino, seria permitido atuar livremente pela esfera social da vida ativa humana. Essa sociedade modulada pela presença do gênero masculino atuando de maneira superior na esfera social elaborou na sociedade brasileira oitocentista, em que a dramaturga está inserida, moldes não apenas racistas, mas também patriarcais. E quando a mulher negra não consegue se inserir dentro dessa lógica de papel social, ela se torna inferiorizada não apenas na sua condição de gênero, mas também de raça. O sistema escravista, ao violentar os laços da maternidade, fratura a possibilidade da experiência materna para essas mulheres, bem como o direito de escolha, o que revela as camadas de opressão da sociedade e as maneiras como ela se fundamenta. Tudo isso para, como aponta Scott (1990), uma manutenção de poder em que

socialmente determinado gênero, o do homem branco, tutor da casa e do trabalho, se mantenha com status privilegiado.

Mais tarde, a consolidação da burguesia e seus valores, tais como o da instituição da família e a conquista pela propriedade privada, confere uma dinâmica para essa atribuição de papéis em que mais uma vez ao gênero feminino era destinada uma posição subordinada ao homem e, principalmente pelo fato de ser biologicamente permitida a gestação, a ela seria destinado o cuidado do lar e dos filhos. À mulher negra, mesmo liberta, o caminho de empregada doméstica foi na maioria das vezes a única opção, o destino possibilitado por estas circunstâncias sociais.

Quando Maria Angélica Ribeiro sofre a perda de um filho, segundo seu próprio relato, isto teria sido o impulso inicial para a escrita de sua primeira peça teatral. A perda lhe traz reflexões em busca de reformulações de seu papel social. Não mais atuante como mãe, perda irreparável no seu íntimo, era preciso criar sentido para sua existência, já que aquilo que lhe havia conferido identidade social e humana havia sido perdido.

Maria Angélica Ribeiro, rompendo com seu destino imanente ao âmbito privado, busca preencher seu vazio direcionando suas ações para outras atividades. Isto em um espaço (o espaço teatral) que tem em seu programa, no período, a construção e propagação de valores sociais civilizatórios e burgueses. A esfera teatral nesse momento se volta em um programa que buscasse dialogar com os valores da nascente classe social no pós-independência. Nesse mundo, a dramaturga constata sua existência ainda presa em paradigmas vigentes e, juntamente com o desejo do que queria ser no mundo. O esforço para se deslocar para uma atuação no mundo, que rompa com as possibilidades instituídas antes do seu desejo, ou seja, com a estrutura social e histórica construída sem a abertura de experiência de mulheres no espaço público teatral, é algo que vemos instituído na sua escrita teatral.

Hannah Arendt (1994), na escrita da biografia de Rahel de Varnhagen, compreende como, através da análise de seus escritos, a judia se colocara em um mundo em que seu destino imanente, dependente daquilo que foi construído anteriormente a sua existência, pode ser modificado – através de sua autorreflexão de ser no mundo. Arendt reflete como a consciência do meio no qual se vive é essencial e uma atitude já promissora para se atuar frente a ele, caso contrário o sujeito está renegado a não alterar esses rumos e a viver passivamente em relação a ele. A escrita, as artes seriam, portanto, um desses caminhos possíveis de possibilitarem esta autorreflexão. A filósofa alemã nos permite ver como uma mulher pode usar de seus escritos para estar no mundo e o confrontar. Assim ela pretende

“contar a história que Rahel contava de si mesma” (Arendt,1994, p.11). Essa história permite a observação de uma judia adentrando no mundo burguês em que valores românticos do século XIX alemão se disseminavam, no que transparece certo conflito existencial, dada a divergência entre valores burgueses e o judaísmo. Uma existência que é elaborada dentro deste dilema que se expressa através da atuação no público. Porém um público moldado em valores distintos de sua subjetividade, de seu interior humano que foi mudado por valores judaicos. A partir dessa posição enquanto escritora, Rahel poderia compreender a si mesma e onde residiam seus conflitos no mundo no qual falava. Arendt, ao analisar a vida de Rahel, percebe que o conflito de valores sociais a levou para negação de ser judia, de não assumir suas particularidades nesse mundo burguês, se voltando para uma espécie de reclusão social. Era o impacto de suas reflexões em um mundo público, diferente da sua essência, da sua existência que começara a ser construída antes mesmo do seu nascimento, em um mundo diferente do burguês, o judeu, diferente de um público moldado em valores românticos e burgueses, que começam a sistematizar determinados modos de vida.

Maria Angélica Ribeiro, por sua vez, ao se deslocar do privado para o público, tal qual Hannah Arendt observa que Rahel faz em seus escritos, faz o mesmo exercício de usar de seus escritos para estar no mundo e o confrontar, o que nos permite ver em suas peças teatrais sua maneira própria de compor, entender e criticar o mundo que a cerca. Uma maneira possível da tomada de consciência das possibilidades de estar no mundo, a elaboração do conteúdo dramático e como ela enfrenta dilemas de ordem moral em seu meio. Traços de uma sociedade brasileira que começa a buscar suas características particulares após a independência em 1822: em um primeiro momento com o movimento romântico e mais tarde através de algumas correntes estéticas como o realismo francês, que traziam em sua essência certos valores burgueses, tais como casamento, moral, família, costumes, bem como princípios liberais que começavam a dar contornos para separação entre público e privado, e assim sendo, no campo estético, privilegiava emoções e temas que podem se apresentar como questões de ordem privada. Os privilégios de direitos individuais faziam parte dos princípios liberais. O sujeito começa a se observar como portador de direitos sociais, civis e políticos, temas estes centrais nas revoluções europeias.

Conforme Maria Angélica Ribeiro relata no prefácio de *Cancros Sociais*, foi por incentivo de seu marido que resolve submeter seu primeiro drama, *Guite ou a Feiticeira dos Desfiladeiros Negros*, ao Conservatório Dramático. A aprovação, segundo ela, foi um grande incentivo para prosseguir nas atividades como dramaturga. É possível observar como a

dramaturga tem consciência da relevância das instâncias que compunham a esfera teatral e de que a discussão sobre a temática teatral não se limitava apenas aos palcos. Ao se orgulhar da boa repercussão, faz assim compreender como havia em seu íntimo o desejo em penetrar o espaço público através da esfera teatral, legitimado através da aprovação desses círculos, tais como imprensa, Conservatório Dramático, crítica e público. Sua carreira se inicia com modéstia, segundo ela: *sem pretensões, e sem nutrir a menor ambição de louvores do público ou da imprensa* (RIBEIRO, 2006, p.268).

Certamente essa não expectativa lhe trouxe uma surpresa, tornando-se motor para compreender a importância de sua atividade teatral com uma função social específica. À medida que Maria Ribeiro reflete sobre sua prática, compreende também melhor seu papel na sociedade, que desafia determinadas estruturas, padrões moldados por tradições anteriores à sua.

Cabe observar aqui ainda outro ponto importante que vemos em seu prefácio é o **tópico da modéstia**, fruto das portas que pareciam não abertas pelo fato de ser mulher – e de sua “audácia” de ainda assim buscar adentrá-las. Mas, quando sente a abertura por parte principalmente de homens, isso a encoraja a seguir em frente na escrita, como quando comenta sobre o parecer favorável de seu drama por parte do Conservatório Dramático e do Sr. Conselheiro Bivar:

O inesperado obséquio animou-me a prosseguir nestas tentativas, que, distraíndo-me, tornavam assim, menos doloridas as minhas íntimas saudades. (RIBEIRO, 2006 p.269).

O público torna o sujeito em contato e articulação com outros sujeitos. Maria Angélica Ribeiro reconhece a importância do bom relacionamento no meio teatral. Em seu prefácio de *Cancros Sociais* autora detalha como, em 1858, escrevera outro drama, *O Anjo sem Asas*, para ofertar a um amigo aniversariante, secretário do Conservatório Dramático, que o teria entregue, para avaliação, a um dos mais rígidos censores na ocasião. Tendo o drama sido louvado pelo censor, Maria Angélica Ribeiro, ao enfatizar a rigidez e imparcialidade desse, destaca seu próprio mérito e aptidão enquanto dramaturga, o que teria sido essencial para que se dedicasse à construção de uma carreira teatral. A modéstia se mostra assim, apenas um elemento estratégico para sua atuação.

Em maio de 1865, dez anos depois da morte de meu filho e do primeiro louvor do Sr. Conselheiro Bivar, também no Ginásio pela companhia dirigida pelo poeta – artista o Sr. Furtado Coelho, foi representado com todo o esplendor o meu drama *Crancos Sociais* (RIBEIRO, 2006, p.270).

Fechando este subitem, enfatizamos que o sentimento de luto parece ter tomado outra forma em seu interior, sublimando-se no desejo de se dedicar à produção de peças teatrais. Esse desejo de não mais ser apenas mãe, limitada à esfera familiar, mas antes, através da escrita, pensar e se posicionar diante de seu estar no mundo, confrontando seu próprio tempo histórico, nos permite encontrar sua própria voz em suas peças teatrais – em sua maneira de compor, de entender e de criticar o mundo que a cerca. Isso lhe permite não só trazer para suas próprias questões um novo nível de entendimento, mas sobretudo também desestabilizar a categoria histórica de gênero feminino que seu tempo mobiliza e destina mulheres apenas ao espaço privado, como iremos ainda discutir.

1.3 O teatro como uma esfera em construção no espaço público

Não devo rememorar agora os sucessos obtidos por estes meus trabalhos, nem tenho expressões para manifestar meu reconhecimento infindo. Só posso confessar que nunca imaginei ser tão delicadamente acolhida e altamente elevada pelo público e por toda a imprensa fluminense, a qual espontaneamente me honrou de um modo grandioso e notável. Sejam provas do meu perdurável sentir estas palavras, já que não pude cristalizar as lágrimas de satisfação, vertidas após as minhas horas de esplêndidas ovações, para erguê-las, como a imagem da gratidão à memória de tantos favores – favores bem pouco vistos na cena brasileira (RIBEIRO, 2006, p.270).

As palavras de Maria Angélica Ribeiro revelam sua conquista de espaço no âmbito público, o que ela parece receber com “surpresa”, ainda sob o espectro da “modéstia”, como quem sabe que ao gênero feminino eram negados direitos civis e políticos. A ousadia de seu gesto, mesmo que disfarçado de modéstia, fala por si, afinal

às mulheres, na esfera política, eram vetadas a participação, mesmo havendo eleições desde 1822. Todos os cidadãos qualificados eram obrigados a votar. As mulheres não votavam, e os escravos, naturalmente, não eram cidadãos (CARVALHO, 2012, p.29).

A limitação do conceito de cidadania, que não se restringia nesse momento apenas ao voto, sendo observada através do acesso limitado a determinados espaços. Claro que tais

limitações era, sem dúvida, um incômodo a mulheres inteligente e pensantes como Maria Ribeiro, que encontraria na arte dramática meio de lançarem sua própria voz e se fazerem ouvir.

Se, na esfera política de então a participação do gênero feminino era praticamente nula, era necessário exercer sua determinação moral e política em outras esferas. Tal como define Hannah Arendt (2009), a ação política pode ser determinada para além da representação do político em determinadas instâncias, ou seja, o sujeito, ao atuar no mundo público, estará assim praticando um ato político, independente de como se dá sua representação. A ação política se concretiza pela via da prática no âmbito público. Sendo assim, defendemos que a dramaturga fluminense confronta o seu tempo e algumas de suas estruturas. A escrita é um lançar-se ao mundo público, o que provoca tensão em sujeitos que se posicionam de maneira contrária a esse movimento partindo do gênero feminino, em um tempo histórico que mobiliza uma categoria de gênero feminino limitado à esfera privada. Por esse motivo, Maria Angélica Ribeiro tem consciência de como se faz importante a diplomacia para o ganho de notoriedade, e a exerce com os sujeitos envolvidos na esfera teatral:

Em todas as minhas noites de flores e de bravos, e especialmente, naquela para mim muito memorável, em que me foi entregue o diploma de sócia honorária, o eloqüente e delicado mimo da sociedade Ensaio Literários, recordei-me de outro respeitável e ilustre velho, ao qual devo tudo quanto valho e tenho adquirido no torneio das letras: meu mestre; o amigo e companheiro de armas do meu pai o Sr. Brigadeiro Antonio Joaquim Bracet, que no campo da vitória, soube colocar no peito do capitão Marcelino de Souza Rego, a quem devo os dias da existência, o primeiro padrão de glórias militares (RIBEIRO,2006, p.271).

A dramaturga, com o devido reconhecimento, faz referência àqueles que abriram as portas para ela. Demonstra sua boa relação no meio, expõe seu ciclo social que teria sido capaz de impulsionar suas atividades. Com orgulho remete ao fato de ter se tornado membra da sociedade literária. Esse fato a insere dentro de um espaço intelectual de autonomia – um movimento construído em importante momento naquele período pós- independência quando os sujeitos sociais começam a delimitar seus espaços de atuação. A diversidade da vida intelectual no período certamente fora estruturada em vários ciclos sociais (ARAÚJO, 2015).

Na América Latina, os intelectuais, ou os chamados sujeitos letrados, tiveram papel primordial na formação das cidades, como Angel Ramal (2015) explicita em *Cidade das Letras*. Durante os períodos de formação dos estados-nação, no século XIX, quando a maioria dos países ao sul das Américas conquistou a independência, a ideia de barbárie precisava ser combatida pela sobreposição da ideia de civilização. Literatura, imprensa e as artes formavam

um núcleo importante para a autonomia cultural das cidades. Como que ocupados em solidificar as características próprias desse núcleo letrado, não apenas exerciam o papel de construtores da civilização, mas desempenhavam certo papel de tutores da civilização por possuírem o domínio da escrita e de outros meios, como o teatro, esfera a que nossa dramaturga se lança.

O espaço público tem, no seu interior, uma complexidade de movimentos para sua consolidação no período. Para Rama (2015), o trabalho de alguns escritores é a missão civilizadora em que alguns sujeitos na América Latina especializados desde a colonização foram imbuídos. Para isso a formação desses sujeitos, considerados letrados na Europa, foi sem dúvida fator essencial para que um determinado grupo social compusesse o que o autor chama de “Cidade das Letras”. Nesse momento, principalmente nas décadas posteriores às independências, podemos compreender que esses sujeitos empenhados na atuação se encontram no que Rama define como fase escriturária da cidade das letras, em que determinado imaginário social adquire substância e passa a interagir com as formas sociais e espaciais existentes nas cidades latino-americanas, modificando-as, e transformando-as para atender às necessidades da época. Esses ambientes sociais e espaciais podem ser entendidos como o teatro e a própria circulação dos periódicos.

Ao observar essa análise do autor Uruguiaio, é necessário pensar essa própria noção civilizadora, da qual grande parte dos autores contemporâneos a Maria Angélica Ribeiro, fazem parte. Vindo de uma noção civilizadora e colonizadora europeia, tais projetos perpetuam uma lógica que tem como modelo um projeto Europeu que visava, através dos *modus operandi* colonizador, adequar & submeter outras culturas e outros povos. Tal desenvolvimento de projeto foi capaz de verticalizar os modos pelo quais partes de uma cultura foram se remodelando e outras sendo apagada, centralizando assim, alguns sujeitos privilegiados econômica e socialmente.

No caso das revistas voltadas para discussões literárias, organizou-se todo um grupo especializado e encarregado de discutir com autonomia sobre assuntos voltados para as “letras”. Isso não apenas integraria a sociedade como também serviria para mediação da cultura nacional. Os sócios desses grêmios e sociedades, tal como os em que Maria Angélica Ribeiro se insere muitas vezes, se encontravam para ler literatura, poesia, recitar música, discutir peças teatrais... Isso pode ser entendido não apenas como uma interação do conhecimento subjetivo que cada membro possuía, mas também como a difusão das letras e da linguagem no período. Os sujeitos pertencentes a esses grupos seriam capazes de transmitir

parte desse conhecimento que ali era difundido para o restante da sociedade. Maria Angélica Ribeiro, quando menciona sua emoção por pertencer à *Sociedade Ensaios Literários*, reconhece sua conquista em um campo de certo prestígio na sociedade. Suas palavras, carregadas de emoção, revelam certa intenção: a de demonstrar o orgulho pela conquista de adentrar um espaço até então inacessível às mulheres.

Segundo Valéria de Andrade (2001), é preciso ressaltar que o preconceito no ambiente teatral do período permitia que a participação feminina fosse limitada apenas à condição de plateia (resguardada), ou seja: de espectadora. Quando mulheres atuavam como intérpretes eram vistas como prostitutas. Logo a escolha de Maria Angélica Ribeiro para atuação na esfera pública através do teatro revela consciência de que aquele espaço lhe permitiria uma atuação com determinadas delimitações, bem como inúmeras possibilidades, dados os instrumentos estéticos que ele oferecia. E isso lhe permitiria também estar em uma posição capaz de influenciar outras mulheres. Sua atuação no espaço público, pela via da esfera teatral, lhe possibilitaria ampliar suas reflexões sociais. Isso porque o teatro já havia se estabelecido naquele lugar, após um longo processo, por sujeitos que haviam lhe aberto caminhos de certa maneira.

As especificidades em que o teatro, em seu interior, consolidava permitiram que a dramaturga aos poucos pudesse também se estruturar na arte dramática. Embora em termos de escolha estética tenha enveredado por caminhos diferentes do Romantismo, as ambições que se iniciaram pelo movimento teriam constituído na esfera teatral um espaço de possibilidade, para que ali projetos e modelos de sociedade fossem de certa forma espelhados.

Anos antes, em 1838, quando a comédia e a tragédia sobem ao palco brasileiro, com Gonçalves de Magalhães e Martins Pena, fica claro o projeto teatral de ambos, não apenas em torno do programa romântico de constituir um sentimento nacional na nação independente, mas de intervir na sociedade para “civilizá-la”. O teatro, localizado no centro do Império, não pode ser compreendido apenas como um lugar de lazer. Havia ali uma consciência de sua força expansiva de linguagem. Era uma convenção social em que diversos temas são debatidos. A comédia *O Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena, foi uma crítica feroz ao sistema judiciário, com nítido empenho de lançar crítica a um dos principais órgãos a serem

consolidados após 1822, os Juizados de Paz, criado em 1827 pelos liberais através de uma lei esparsa¹³.

Gonçalves de Magalhães, por sua vez, com um nítido projeto de educação estética em *Antônio José* ou *O Poeta e a Inquisição*, levada ao palco pela então companhia de João Caetano inaugura um empenho que seguira pelas próximas gerações. O projeto romântico presente nessa peça não passa apenas pela questão nacional, mas também pela necessidade de desenvolver no público uma forma de educação das emoções e da razão para uma vida em sociedade civilizada. A tragédia é influenciada pelo filósofo Frederick Schiller, com quem Magalhães teve contato em sua passagem pela França. Sua proposta é voltada para a busca do equilíbrio a partir de um impulso lúdico, em que possa haver harmonia entre razão e emoção, o reino da moralidade com o reino natural. Através da experiência estética, com o contato com o belo e o sublime, o homem seria capaz de educar sua moral e viver em sociedade. O autor anseia, assim, cativar a paixão em seus espectadores, buscando sentimentos como a comoção diante do destino trágico do protagonista. Para Schiller, o sublime é a liberdade sentida graças à condição de elevação perante a uma ameaça; no caso da tragédia, ela causaria o desejo de buscar autodeterminação, cativando, assim, um homem moral, aquele que não era movido apenas pelo estado das emoções, mas pelo equilíbrio entre a razão e a emoção. Com essa experiência, o homem estaria pronto para atuar nas contradições do mundo através do uso da razão¹⁴.

Martins Pena e Gonçalves de Magalhães revelam como o panorama teatral naquele momento, ou seja, em pleno projeto romântico, começa a delimitar o espaço teatral com intuito de tocar seu público com projetos que visavam a questões de ordem moral. Algumas décadas mais tarde, o quadro teatral, bem como seu engajamento em torno da construção de um teatro nacional, se modificaria. Sua atuação no espaço público é ampliada e seu programa em prol do teatro enquanto espaço público autônomo é intensificado. Em 1855, influenciado por uma maior necessidade de engajamento nacionalista, já que o repertório de peças estrangeiras se popularizou com constantes encenações, funda-se o Teatro Ginásio Dramático, quando o Rio de Janeiro contava apenas com a companhia dramática de João Caetano fixa no

¹³ Esse tema foi por mim discutido em minha dissertação de mestrado. Cf. RIBEIRO, Andréa Sannazzaro. **Presença e Comédia (dissertação de mestrado): O teatro de Martins Pena e a busca da nacionalidade (1838 - 1847)** / Universidade Federal de Ouro Preto. Artes Cênicas e Música. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (2017).

¹⁴ Cf. GUIMARÃES, Géssica. **Sonho de imortalidade: o Ideal do homem moderno nos escritos filosóficos de Friedrich Schiller**; 2012; Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Teatro São Pedro de Alcântara. Em março de 1855, o empresário Joaquim Eliodoro Gomes dos Santos inaugura um novo teatro, quebrando o monopólio da companhia de João Caetano. O Ginásio Dramático se firma como um importante espaço público, não apenas de convenção social, voltado para o prazer da atividade puramente social, mas onde temas considerados muitas vezes de ordem moral eram debatidos. Isso é o que mostra o repertório de peças escolhidas, bem como todo debate presente em folhetins no período.

No que tange à observação dessa disputa em torno do teatro nacional e seus caminhos, o que se verifica é que o debate presente nos folhetins mostra uma tendência a uma platéia mais exigente no Ginásio Dramático ante a um teatro do “bom gosto”. Esse contexto influenciou para que o repertório, a partir do final de 1855, fosse a comédia realista, também chamada de comédia séria, tal como a introduzida por Alexandre Dumas Filho na França. Obras que não apenas provocassem o riso, mas se aliassem a um fundo moral para refletir a realidade, dando uma carga de aprendizado moral a ela. Já com caminho aberto por Martins Pena, no que tange à aceitação da comédia, aqueles que se engajaram na construção desse teatro defendiam que não bastava provocar o riso, mas sim que se fizesse pensar os costumes. No plano estético, a comédia realista tem uma intenção moralizadora com valores éticos muito bem definidos: trabalho, honestidade, casamento sendo constituídos através das Virtudes. Essa proposta, como aponta João Roberto Faria (2011), foi aclamada por boa parte dos intelectuais no período:

Quando as comédias realistas francesas começaram a ser representadas no Ginásio Dramático, certo entusiasmo tomou conta de uma boa parcela do público e dos intelectuais. Não era apenas a última novidade dos palcos parisienses que aqui chegava, mas um tipo de peça que podia ter um enorme alcance social, no sentido de educar a platéia, inculcando-lhe determinados valores, e moralizar os costumes. [...] O que importa assinalar é que a encenação dessas peças foi geralmente recebida com aplausos da plateia e aprovação dos folhetinistas. (FARIA, 2001, p.88)

José de Alencar é um dos principais mentores como demonstram seus escritos nos folhetins, do Ginásio Dramático. Em 1857, insere-se no gênero dramático com as peças *Rio de Janeiro, Verso e Reverso* e *O Demônio Familiar*, esta sendo considerada pela crítica a primeira a seguir o modelo da comédia realista francesa, ou ainda da Alta Comédia. Nela não apenas o tema da escravidão é apresentado como uma temática, mas ele, juntamente com o tema da família, casamento e riqueza, era de certa forma problematizado. Para José de Alencar, o teatro deveria funcionar como um daguerreotipo moral, agindo com uma espécie de fim utilitário em que a moralidade e a naturalidade deveriam se unir. O teatro não deveria

apenas fotografar a realidade, mas dar-lhe um tom de moralidade, tudo isso com uma carga expressiva baseada no naturalismo, tentando atingir a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, artifícios que deveriam servir para buscar o ilusionismo cênico. Assim, seu projeto, por vias da construção estética, volta-se para conceitos morais burgueses já mais bem definidos, com uma espécie de empenho para construção de valores para uma nascente classe, que deveria ter como pilar de sua constituição a Família. Escreveu ainda *As Asas de um Anjo*, em 1858, em que o tema da prostituição é pela primeira vez abordado, inspirado por *A Dama das Camélias* de Dumas Filho. Peça que, após duas representações, foi proibida pela polícia, por ser considerada imoral. Segundo José de Alencar, a peça era extremamente moral e seu realismo fora incompreendido, algo que comprova sua intenção de unir a pintura dos costumes a um toque de moralidade. O Ginásio Dramático passa a propagar a consciência do teatro como arte regeneradora da sociedade. Sendo assim, compreendido como espécie de instrumento para educação dos bons costumes e da moral, reconhece certo utilitarismo para o teatro. Vários nomes aderem a tal projeto e Quintino Bocaiúva, assim como Alencar, deixa claro em seus folhetins a adesão aos ideais do Ginásio Dramático:

O teatro é e deve ser sempre a expressão da sociedade, sem que nem a sociedade nem o teatro se limitem, como o têm pretendido alguns, este a refletir e compreender absolutamente toda a sociedade e esta a receber constantemente do teatro a sua reflexão, contemplando-se a todo o instante, nem mais nem menos do que como o fizera uma vaidosa elegante, que se não afastasse um momento do espelho, que lhe reproduzisse a imagem.[...] É no teatro que a sociedade vai buscar seus tipos e é no teatro que a sociedade vai ver a reprodução de uma parte de seu todo, considerá-lo, compará-lo, aproveitá-lo em seu desenvolvimento e perfeição. (BOCAIÚVA, 2001, p.450-451)

No mesmo artigo de 1858, intitulado *Lance d'Olhos sobre a Comédia e sua Crítica*, Bocaiúva defende que a comédia deve ser um gênero pelo qual é possível a correção dos costumes e que por isso deva ser bem utilizada:

À comédia, pois, pertencendo a mais melindrosa parte nessa cruzada instrutiva e moralizadora que o teatro deve fortalecer e fazer progredir, é ela, por isso mesmo a mais difícil, a mais árdua e espinhosa, a mais importante, finalmente, por sua imensa responsabilidade, por seu grandioso fim. (BOCAIÚVA, 2001, p.451)

Visando contribuir para os palcos, Quintino Bocaiúva, em 1860, escreve *Onfália*, abordando também a prostituição, e, em 1861, escreve *Os Mineiros da Desgraça*, em que se volta para os males da usura; ambas foram encenadas e bem recebidas pela crítica. A cena teatral do período é marcada também pela música ligeira; o Alcazar Lírico, fundado em 1859,

traz um repertório da França de duetos cômicos e do chamado teatro ligeiro, o que gera certo incômodo no debate dos intelectuais preocupados com o projeto do Ginásio Dramático. Machado de Assis, em 1864, na *Semana Ilustrada*, não apenas repudia os espetáculos encenados no Alcazar lírico, os chamando de “ímorais”, como também pede a intervenção do Conservatório Dramático. Fato esse que nos leva a concluir que o Conservatório Dramático, em sua função de censura, funcionou também como objeto de disputa para o controle do repertório dramaturgico, e um mediador da esfera teatral.

Foi dentro deste contexto de grande envolvimento e de construção de projetos estéticos, que Maria Angélica Ribeiro se lança em suas atividades teatrais. Não por acaso, a aprovação pelo Conservatório Dramático é um ponto chave para impulsionar suas atividades teatrais. Isso porque apresenta certa consciência de estar se inserindo no espaço público e de estar se lançando nele com sua própria subjetividade através da linguagem teatral, podendo ser um sujeito que provoca tensão em todo debate em torno da esfera teatral, seja na crítica, na censura, no gênero estético escolhido por ela, que fazia parte, também, do repertório do debate empreendido por seus contemporâneos. Essa tensão é provocada, pois desafia certa ordem vigente, em que homens falavam de assuntos que muitas vezes não protagonizavam no âmbito privado, tais como maternidade. Ao escolher falar deles com a autonomia que seu ser mulher lhe conferia, a dramaturga abre a possibilidade de dinamizar e complexar muitos desses temas. No caso do teatro, não apenas importa ocupar o espaço teatral exercendo funções anteriormente não permitidas a elas, mas também usá-lo como meio de protagonizar uma educação estética em que suas próprias experiências pudessem ser capazes de transformar o meio que as cerca. Isso porque o teatro não é apenas palavra, porém um meio estético capaz de tocar seu público e o transformar, com suas múltiplas ferramentas possíveis.

A autora Cristina Martins de Souza (2002) traça um panorama do Ginásio Dramático, inaugurado em 1855, e destaca como seu interior abrigava intensa discussão acerca da criação de um espaço que consolidasse a dramaturgia nacional. O espaço concretizava não apenas uma convenção social como também transmitia a imagem de distinção social. Situado no centro da corte do Império, o Ginásio Dramático, para a autora, carrega em si um projeto elitista em que os autores ali iriam protagonizar suas criações teatrais para a chamada renovação dos palcos. Estes transpareciam papel de autoridade frente a seus espectadores, que, por sua vez, ao frequentarem aquele ambiente, se enquadravam em um lugar privilegiado dentro da corte. Para a autora, no interior do Ginásio Dramático, concentravam-se importantes debates que revelavam uma visão civilizadora, pautadas em experiências europeias. Ao

analisar o escrito de Machado de Assis, em artigo publicado no periódico *O Espelho*, em 2 de outubro de 1859, em que o mesmo revela sua concepção sobre a arte dramática e o papel relevante do teatro como transmissor de bons costumes, bem como, sua capacidade de persuasão, diante da passividade do público em receber aquilo que era encenado, a autora constata que tal definição desses sujeitos que protagonizavam o Ginásio Dramático reafirmou para eles:

(...) Uma identidade dos homens das letras na dianteira desse processo de transformação, ao mesmo tempo em que tornou possível um investimento no sentido de procurar forjar para o espectador uma personalidade pública que só sobreviveria à ideia de passividade. E, ainda que aparecesse nos discursos letrados por meio de eufemismos como comportamento “elegante” e “polido”, essa passividade nada mais era do que a tentativa de imposição de visões e valores de um grupo sobre outros e um verdadeiro “balde de água fria” sobre a experiência tradicional da interação social dentro do teatro.” (SOUZA, 2002, p.70)

A autora vê também a introdução, por José de Alencar, do realismo Francês de Dumas Filho e sua “escola de costumes” como parte dessa iniciativa de impor valores em um movimento vertical, em que alguns escritores, dramaturgos, se consideravam mais aptos que os outros sujeitos para debater alguns temas de ordem pública:

Procurando interferir numa dada realidade, por meio da prática discursiva, Alencar reafirmava, desta maneira, o papel que o homem de letras assumira no período, utilizando-se da literatura como instrumento de intervenção social. (SOUZA, 2002, p.90)

Ao constatar o teatro como uma arte capaz de gerar influência tão grande nos espectadores, esses sujeitos se colocavam em um patamar intelectual acima do restante da sociedade. Tal pretensão seria capaz de criar um campo de disputa em que divergências se caracterizavam no debate estético e do conteúdo moral das peças, bem como ocupavam várias outras esferas, como a imprensa e até o Conservatório Dramático, órgão responsável pela censura. Muito mais do que a busca pelo monopólio de um espaço, que envolvia também questões empresariais, aquelas em que o teatro pode ser entendido como um movimento em direção ao lucro financeiro, trabalho, os debates envolvem questões diretamente ligadas ao público e ao privado, a consolidação do teatro como um espaço social diretamente capaz de influenciar outras esferas, como a imprensa, a política.

Na esfera pública destinada à imprensa, temas de assuntos femininos, ou pelo menos aqueles que assim eram considerados, começam a aparecer nos periódicos que, ao longo do século XIX, começam a se disseminar. A produção de periódicos específicos de mulheres e

para mulheres revelam que, se o assunto de primeira ordem é a moral, os bons costumes e a organização social, elas não ficaram alheias a tais discussões, se colocando como sujeitos pensantes dessas questões. São inúmeros os periódicos que têm seus escritos voltados à questão da mulher, o que nos revela que isso não apenas se tornava uma temática importante dentro da esfera pública que se consolidava, como uma preocupação para o desenvolvimento moral e social do estado brasileiro, em um processo de desenvolvimento da consciência nacional. O teatro, portanto, seria apenas mais um meio em que esse debate necessitava ser inserido.

1.4 Da autoconsciência à escolha de um lançar-se

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*? (BEAUVOUR, 2009, p.58)

A escolha de Maria Angélica Ribeiro pelo teatro como meio de expressão teve fatores que foram possibilitados ao longo de sua vida, como a própria influência de amigos e do marido. No entanto, pode-se pensar que a própria estética teatral, certamente contribuiu para que a dramaturga, ao utilizar de seus instrumentos, obteve uma maior abertura para se posicionar no mundo público. A construção histórica da arte teatral desde seus primórdios ocidentais tem como caráter características que persistiram ao longo do tempo. O teatro sempre terá algo efêmero em sua essência: é para ser visto, sentido no presente. Como Ortega Y Gasset (1991) destaca, ele se constitui em plenitude no momento da ação. Cada época, portanto, possui seu próprio modo de praticá-lo. Nesse aspecto sua linguagem é resultado, sobretudo, da experiência que determinado tempo replica. O que cada época compreende como teatro é também particular. Talvez exista a possibilidade de se constatar que apenas uma característica resistiu na História do Teatro: ele é uma arte que revela a relação do homem no mundo, pois sua constituição se dá nessa interação entre platéia (público) e a representação dramática.

Quando Maria Angélica Ribeiro se insere na esfera teatral, a agitação político e social na Europa mudava as estruturas da arte dramática de maneira extremamente radical. Em meio

a muitas propostas de um teatro que correspondesse aos anseios modernos e revolucionários, Victor Hugo, na França, arrebatada com a própria forma dramática. Em 1827, Victor Hugo em seu manifesto de *Cromwell* revela o nascimento de diferentes impulsos modernos do fazer teatral, de modo a romper com o velho, sempre em busca do novo. No caso específico de Victor Hugo, a ruptura se daria em relação às formas impostas pela poética de Aristóteles e sua interpretação rígida. O mundo estaria mudando com demasiada aceleração e a arte deveria corresponder a tais demandas, seguindo o mesmo fluxo do homem em sua relação de constante transformação do mundo onde vive.

Victor Hugo foi responsável por grande parte das reformas dramáticas que se sucederam na Europa graças à repercussão de seu manifesto. O precursor do teatro romântico é enfático quanto à necessidade de romper com as velhas formas dramáticas. Escreve em tom de ruptura de maneira contundente em defesa de uma poesia fruto dos tempos modernos, tornando-se assim a manifestação clara dos anseios progressistas de seu período. Superar o passado é uma das premissas básicas para o homem moderno, sempre em direção à evolução e ao progresso, e a arte deve, antes de mais nada, ser um reflexo dessa necessidade. Cada época tem, porém, uma forma a corresponder com as ações.

Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos e os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida. (HUGO, 2002, p.40).

Victor Hugo aponta ainda para divisão entre corpo e alma. Para ele o mundo e o homem se dividiam sempre em dois polos, como razão e emoção, mundo espiritual e material. Logo, a arte deveria representar essa divisão do mundo nas formas do sublime e do grotesco. Ao tentar abarcar ambas as realidades, a forma dramática seria capaz de captar a realidade como um todo em que nunca é uniforme, sempre dualista, tal como céu e inferno; para o belo haverá sempre o equilíbrio possibilitado pela existência do feio. Para Victor Hugo nenhuma regra há a ser seguida, a não ser a que o próprio gênio inspirasse. Ao romper com a escola francesa, e as regras impostas pelos chamados neoclassicistas franceses, como as de Boileau, que defendiam uma interpretação dura da Poética Aristotélica, Victor Hugo parece mostrar consciência de que a verdade tem vários pontos de vista, ou, ainda, que a arte dramática deve seguir uma orientação ético-estética voltada não só para seu público mas sobretudo para os anseios de setores sociais e de diversas estruturas que mobilizam determinados grupos políticos em ação em sua época.

No caso específico do Brasil, é preciso resgatar a necessidade que se abre desde a independência de se separar a individualidade da recém-nação independente de Portugal e de levar o Brasil à altura dos outros países ditos civilizados. A Independência do Brasil, enquanto Império separado do reino de Portugal, e sua constituição como estado nacional moderno, representou o desafio limite para o quadro conceitual herdado do século XVIII luso-brasileiro.

A constituição de um novo corpo político exigiu operações conceituais que dimensionassem o tipo de relacionamento com o tempo que a criação de uma individualidade histórica requeria. (ARAÚJO, 2008, p.20).

Todo este movimento em torno da independência conceitual do período lançou autonomia, desejo e busca para organização dessas operações através do uso da linguagem dramática. Maria Angélica Ribeiro vai ocupando um lugar na esfera teatral, em que essa linguagem já se mostrava como instrumento essencial para expressão de uma consciência temporal. Desde o movimento romântico, claramente ativo através da *Nitheroy, Revista Brasiliense*, inaugurada em 1836, é possível observar os usos e desusos da arte teatral. Por esse modo, a escolha por esse espaço é também uma consciência da dramaturga de se lançar em determinada cultura política e “formativa” pela qual aquela esfera já enveredava.

O teatro, como um espaço público em que diversas vozes projetam sua visão de mundo e de sociedade, busca também sua autonomia como uma esfera autônoma. Era necessário, em um ideal burguês de sociedade que então tentava se formar, alinhado por ideais europeus e trazidos por sujeitos estudaram na Europa. Tais intelectuais trouxeram na bagagem um repertório de concepções culturais, que difundido com as peculiaridades locais, possibilitou os modos que o teatro abarcasse um conjunto da vida social e não apenas de uma representação da própria realidade. Por esses moldes os debates ali travados, e com campo teatral tendo sua atuação social bem definida, começam a se intensificar, conforme os sujeitos ali inseridos o utilizam com o uma orientação ética e política e fazem uso das ferramentas que melhor lhes servem para executarem seus projetos, escolhas que envolvem as próprias formas estéticas teatrais a serem trabalhadas. O embate acerca das melhores formas para executar projetos de cunho moral e burguês é movido por disputas que ultrapassam os palcos, cerceando a questão moral, bem como de temas privados. A escolha do repertório e da linguagem teatral seria um conjunto que abarca ideias, posições sociais e políticas, modos de vida. Essas escolhas movimentariam toda a esfera teatral, criando debates que envolviam a autonomia crítica das obras e revelando, muitas vezes, determinadas predileções por um ou

outro autor, capaz de ocupar ou não determinado lugar público. Isto se deu à medida que eles se apropriaram principalmente de temas de ordem privada de maneira pública. Nas palavras de Martins Pena nos *Folhetins* destinados à Semana Lírica¹⁵:

O teatro é uma mina que querem explorar sem atenderem a cousa alguma, e o mais galante é que o público lhe serve de cavadeira para abrirem essa mina. (PENA, 1847, p.149).

1.5 Uma repercussão além das expectativas (de então) para o gênero feminino

Para a dramaturga, o reconhecimento de sua obra na imprensa e na esfera teatral foi de grande valia. A crítica positiva foi assinada por nomes já em ascensão no período, como a de Machado de Assis:

O nome da Sra. D. Maria Ribeiro não é desconhecido do público. Representou-se há tempos no Ginásio um drama de sua composição intitulado Gabriela (...) Há com efeito, entre *Gabriela e Cancros Sociais*, uma notável diferença e um incontestável progresso. (ASSIS, 1955, p.391).

As palavras de Machado de Assis, acima citadas, no *Diário do Rio de Janeiro* quando Maria Angélica Ribeiro tem a estreia de *Cancros Sociais*, revelam como sua trajetória não passava despercebida por aqueles de forte relevância no cenário teatral do período. Sua crítica revela que não apenas o ambiente teatral passava a ser legitimado no meio social como os acontecimentos ali ocorridos eram uma constante dinâmica. A crítica específica, direcionada e especializada, era uma maneira de fortalecer a esfera teatral em construção no espaço público. Essa esfera, uma vez consolidada como autônoma, tendo sujeitos especializados a falarem sobre ela, passa a ser ambicionada para que possa ser utilizada com fins determinados, tais como uma educação estética voltada para uma formação moralizante, bem como será confrontada pelas divergências de ideias, escolhas de projetos etc. Não bastava à Maria

¹⁵ Martins Pena escreve como folhetinista no *Jornal do Comércio* sobre os espetáculos líricos da Corte entre os anos de 1846 e 1847. Nos *Folhetins*, o autor discute não apenas a composição estética das peças como também parece se preocupar com a organização política em um determinado meio, a saber, o teatral, discutindo algumas vezes até mesmo sobre questões burocráticas relacionadas à organização dos teatros, sua regulamentação por parte do governo imperial, a hierarquia dos locais, horários de funcionamento, as responsabilidades dos funcionários, entre outras questões ligadas às administrações dos espaços destinados ao teatro no Rio de Janeiro.

Angélica Ribeiro apenas a escrita da dramaturgia, mas era necessário a ela que sua atuação adentrasse nessa esfera de maneira abrangente. Esse fato, mais do que um reconhecimento de talento, elabora um novo significado para atuação do gênero feminino no espaço público de então.

A condição subalterna ainda relegada ao gênero feminino, contudo, é transmitida em sua escrita, não apenas em decorrência do luto pela perda do filho, o que veio a alterar sua condição social de mãe, mas pela expressão do direito renegado de atuação no âmbito público em sentido mais amplo e, principalmente, pela inferiorização diante do gênero masculino:

Sei que uma mulher, especialmente pobre, não pode elevar-se a certas regiões. O despeito de uns, a intolerância de outros, a injustiça de muitos, e, sobretudo, a calúnia sempre à vida de vitimar a fraqueza feminina, cedo ou tarde, com aleives e injúrias, lá a despenham dessas alturas, se porventura soube atingi-las. Cumpre- nos obedecer aos homens! (RIBEIRO, 1866, p.273)

Vemos aqui a autora sublinha o dado de gênero e também de classe social como elementos preponderantes para interdição no espaço público. É possível observar em suas palavras um misto de melancolia e ironia velada, quanto à maneira pela qual relata a condição social destinada às mulheres, dando ênfase à questão social. Verifica-se uma espécie de tristeza nas palavras, quase como um desabafo, de que se vale para protestar contra sua existência, como quem quer revelar algo de conhecimento de toda sociedade, mas que insiste em permanecer velado.

As palavras de Maria Angélica Ribeiro colocam sobre a mesa a ousadia de desafiar uma ordem em que mulheres e suas palavras no espaço público eram um dilema, pois postas em uma estrutura em que o gênero masculino ocupava amplamente os espaços de poder, como procuramos evidenciar até aqui. Suas palavras gerariam incômodo porque impõem sua existência e a sua própria fala, unidas. Ela diz com propriedade sobre aquilo que sofre. *Justiça, intolerância, calúnia e fraqueza feminina* são palavras por ela utilizadas que revelam emoções ao mesmo tempo em que transmitem ao leitor intimidade. A autora fala de sua vida, dores e mágoas.

Se, em dado momento, sua fala parece submissa a uma condição de obediência aos homens, ela as diz com um toque ácido de ironia. Seu tom revoltoso se intensifica ao pontuar ser uma mulher brasileira:

A mulher brasileira, se não quer sujeitar-se ao escárnio dos espirituosos e às censuras mordazes dos sensatos, não tem licença para cultivar o seu espírito fora das raias da música ao piano, e de algumas frases, mais ou menos estropiadas, de línguas estrangeiras! Nem ao menos, para ler Amé Martin – Civilização do gênero humano pelas mulheres! (RIBEIRO, 1866, p.273).

Dando ênfase a algumas características ao se referir aos homens, os chamando de *espirituosos e sensatos*, destaca assim sua marca de contestação. Remete a eles, de maneira que pode se compreender como um tom de deboche por uma suposta posição masculina superior em que se colocam no papel de tutor das mulheres. As mulheres sendo o outro, inferior ao sexo masculino, como vimos com Beauvoir (1960). Como se tais sujeitos, os masculinos fossem dotados de maior razão que as mulheres, tornando-se assim mais aptos a controlá-las. Esse outro do sexo masculino, o sexo feminino, era entendido e subjugado como passional, e não por acaso o teatro realista de Dumas Filho, e até mesmo a primeira fase romântica brasileira, se ocupava com a necessidade de educação estética que tem no protagonismo feminino uma clara intenção de alcançar esse público. A ideia de que os homens deveriam ser tutores das mulheres fora constantemente tematizada no teatro nas décadas anteriores a atuação de Maria Angélica Ribeiro¹⁶. E ao se referir dessa maneira aos homens, Maria Angélica Ribeiro questiona tal predominância em que homens fazem uso dessa ideia de serem capazes de agir de maneira mais racional que as mulheres e, portanto, de as educarem e ditarem padrão de comportamento ideal.

Ao colocar a brasileira no centro de sua argumentação, a dramaturga demonstra consciência de essa não ser uma condição universal do ser mulher. Aponta isto como sendo um traço local das mulheres de sua própria terra, que ocupam um espaço social ainda restrito. Ao escrever que as mulheres não tinham licença para usufruírem de outros espaços públicos além daqueles que acreditavam que eram destinados a elas, Maria Angélica Ribeiro, como dando um passo à frente das práticas de seu contexto, denuncia certo atraso na cultura brasileira, bem como desvela prática que necessitava ser revista: a de que lugares como

¹⁶ A peça *Antônio José, ou o Poeta e a Inquisição* (1838), de Gonçalves de Magalhães, considerada como a estreia do Romantismo no Brasil (PRADO, 2008), em um “impulso de educação estética”, não por acaso tem uma mulher como protagonista, afinal ter uma personagem feminina como protagonista seria uma forma de atrair esse público. Mais tarde, em 1846, é com Gonçalves Dias e seu drama histórico *Eleonor de Mendonça* que a condição social da mulher é abordada de maneira mais direta. Mais do que abordar a questão, o autor o faz denunciando um fato que ocorrera em 1512, o adultério movido a ciúmes cometido pelo Duque de Bragança (FARIA, 2001). O que se observa em ambos os casos é que ambos os autores mesmo tematizam a questão da condição feminina abertamente na esfera teatral, mas sempre se questionando acerca de como deve uma mulher idealmente se comportar. O que não ocorre, portanto, apenas ali, mas também em outros espaços no qual Maria Angélica também reivindica para atuação das mulheres, como no do romance.

música e piano seriam destinados ao gênero feminino, e outros lugares seriam exclusivos aos homens, tornando a sociedade segregada e subalternizada aos homens. Ao se expressar, encara o problema que coloca e lança as atribuições do gênero feminino na sociedade, firmando assim sua voz na esfera teatral. Ao expressar suas indagações, ocupa um lugar de quem sabe daquilo que fala e legitima suas questões ao colocá-las no espaço público. O que seria diferente de outros contextos:

As européias, 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 nessa última suposição, vai uma idéia oculta e desonesta. (RIBEIRO, 2006, p.272.)

Ao sublinhar palavras que provavelmente se propagavam com frequência no meio teatral, Maria Angélica Ribeiro cria uma tensão e um questionamento para o padrão comum, em que alguns exercícios só poderiam ser executados por homens, e questiona a atribuição de função social do gênero feminino não apenas no teatro como também questiona essa função no mundo público no geral. Acusa, assim, a posição que as mulheres estariam a ocupar ainda nos espaços delimitados no Brasil como aqueles dedicados à escrita, de romances, teatro e poesias.

A esfera teatral já se expandia a diversas funções em outros meios, tal como a imprensa. Alguns sujeitos se portariam assim e nesses lugares como mais aptos a falarem do que outros. O que Maria Angélica Ribeiro está a questionar é, porém, a autoridade atribuída ao gênero masculino. A comparação com as mulheres européias, parece, aqui, ser mais uma vez um questionamento sobre o argumento da limitação de acesso a certos espaços ser dada à natureza feminina no Brasil. Se, em outros países, mulheres já poderiam ter de certo modo sua liberdade alcançada, isso certamente era um problema local. Portanto, essa uniformidade na atribuição de funções sociais ao gênero feminino já havia sido questionada e a dramaturga não ficou alheia a ela.

Em uma perspectiva nítida sobre a consciência das limitações de atuação na esfera teatral, o recebimento da positiva crítica seria o início de uma longa transgressão. Certamente essa não expectativa depositada lhe trouxe uma surpresa tornando-se motor para compreender a importância de sua atividade teatral com uma função social específica. À medida que Maria Angélica Ribeiro reflete sobre sua prática, compreende-se também o seu papel na sociedade,

em que desafia determinadas estruturas, padrões moldados por tradições anteriores à sua. Seu exercício, nesse sentido, foi paradigmático.

O que sai da lavra feminina, ou não presta, ou é trabalho de homem. E nesta última suposição, vai uma idéia 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? Será pelos lucros?... Santo Deus! A calúnia nem reflete nisso! (RIBEIRO, 2006, p.273).

Em tom de protesto tem a dramaturga a intenção clara de defender o direito do gênero feminino em demonstrar seus méritos profissionais, participando assim da disputa canônica no campo teatral. A dramaturga é categórica em defender o justo merecimento ao aplauso de que as mulheres seriam capazes de demonstrar com seu talento, ainda que mais uma vez com recurso à modéstia e à ironia. Suas aptidões e seu papel firme na atuação teatral seriam extremamente relevantes para a tradição que poderia ser seguida dali adiante na esfera teatral:

Levando, pois, a efeito o meu tributo, creio cumprir com ele o doce dever da saudade materna e a respeitosa veneração da discípula; dando também à desprovida história das letras dramáticas da minha pátria, o pequenino contingente do meu minguado talento. (IDEM, p.273).

O desejo, fortemente presente para os sujeitos preocupadas com a organização social, moral, do estado nação ainda em construção através de projetos de educação estética, se faz claro também em Maria Ribeiro. Não basta a ela, a voz que não apenas com propriedade fala de maternidade em seu prefácio e no conteúdo de sua peça, sua motivação é também com a posteridade. Mais que um desejo de história, o que pretende é compor a história de sua nação enquanto sujeito-construtor dela. A consciência de que se estaria produzindo história, é uma constante no período, e criar identidade e autonomia para uma determinada esfera, implicava em também ter a consciência do fluxo constante do tempo que seria capaz de modificar a história constantemente, estar presente na construção desta História, implicavam que ela pudesse transitar pelos diversos meios ali presentes.

Somente no mês de estréia a peça *Cancros Sociais* tivera oito recitais. O teatro, espaço onde a arte de fato acontece, não era porém o espaço exclusivo da esfera teatral, mas sim onde tudo começa. Ali, atores, companhia teatral, imprensa, nobreza, elite, todo público em geral, se conecta ao mesmo tempo com a dramaturgia, dividindo as mesmas emoções. A quantidade de encenações é o termômetro da boa receptividade, bem como, da qualidade da peça teatral.

Em periódicos como *Diário do Rio de Janeiro*, onde Machado de Assis publicara sua crítica após a estréia da peça, sua qualidade é exaltada, reconhecendo o valor que Maria Ribeiro estaria a conquistar no meio teatral, bem como o nítido aprimoramento de seu trabalho. Reconhece o escritor abolicionista o empenho de Maria Angélica Ribeiro, registrado em sua peça, em desafiar e trazer a temática da escravidão a comparando com seu contemporâneo José de Alencar, também envolvido com a temática da escravidão em suas peças:

O novo drama é ainda um protesto contra a escravidão. Apraz-nos ver uma senhora tratar do assunto que outra senhora de nomeada universal, Mrs. Beecher Stowe, iniciou com mão de mestre. A ação, como a imaginou a Sra. Dona Maria Ribeiro, tem um ponto de contato com o *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 por grande parte. A luta que se trava no espírito de S. Salvador, entre o dever do filho e os preconceitos do homem, é estudada com muita observação; a última cena do 2º ato, entre o filho e a mãe, parece-nos a mais bela cena da peça. Louvamos com franqueza, criticaremos com franqueza. (ASSIS, 1955, p. 391).

Sabemos que o debate em volta da abolição era temática central não apenas na esfera política, mas que também já havia sido transposta para o debate público. O tema, de ordem, até então privada, dada as questões em torno da legitimidade do poder do senhor de escravo sobre seus tutelados, à medida que ideias liberais ganham força, torna-se público. Não apenas estava em questão a questão econômica, comercial, o trabalho assalariado como fundamento para competição capitalista, mas também, a moral, os valores humanos e cristãos. Ao comparar ambos os autores, Machado de Assis destaca a fala de uma mulher que é também mãe e utiliza de seu luto para escrita, para seu estar no mundo. Machado de Assis ao considerar as qualidades da peça de Maria Ribeiro lado a lado com a de José de Alencar coloca ambos em um mesmo patamar. A dramaturga abre um espaço na esfera teatral brasileira para o gênero feminino. Ou, ainda, quebra fortemente o padrão social estabelecido, que ao gênero feminino não permitia a atuação (ou essa atuação ou essa forma de atuação) junto ao público.

Neste primeiro capítulo pretendemos apresentar uma discussão introdutória, já problematizando algumas questões que atravessam a facticidade histórica em que Maria Angélica Ribeiro se viu imersa e com as quais se defrontou. Alguns aspectos biográficos foram tematizados aqui tão somente na medida em que nos ajudam a entender sua escolha em sair dos limites estabelecidos ao gênero feminino e sua atuação restrita à esfera privada e

lançar-se em direção à esfera pública – escolha que não deixa de ser política, no sentido Arendtiano – através de sua atuação no teatro e de seus escritos. Sua repercussão, em sua época, foi maior do que a historiografia tradicional do teatro parece referendar, e com este capítulo pretendemos introduzir a problemática que a cerca para, nos próximos capítulos, aprofundarmos como algumas (e ainda outras) categorias históricas aqui por hora apenas delineadas atravessam e se acirram em sua obra.

Dentro dessa perspectiva é possível observar como a autora transgride as imposições atribuídas ao gênero feminino no período. Ao atuar no mundo público através da esfera teatral, consciente também da sua atitude transgressora, podemos dizer que Maria Angélica Ribeiro transforma a norma e desafia a forma que as atividades atribuídas ao gênero feminino eram pré- estabelecidas.

CAPÍTULO II

ESTAR NO MUNDO: A LINGUAGEM TEATRAL DE MARIA RIBEIRO, SUA ÉPOCA E SEUS ATRAVESSAMENTOS

2.1 Atravessamentos na obra de Maria Ribeiro: contexto

A mulher não é uma realidade imóvel, e sim um vir a ser; é no seu vir a ser que se deveria confrontá-la com o homem, isto é, que se deveria definir suas *possibilidades*. O que falseia tantas discussões é querer reduzi-la ao que ela foi, ao que é hoje, quando se aventa a questão de suas capacidades; o fato é que as capacidades só se manifestam com evidência quando realizadas; mas o fato é também que, quando se considera um ser que é transcendência e superação, não se pode nunca encerrar as contas. (...) Finalmente, uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. (BEAUVOIR, 2009, p.56-58).

Como discutido no capítulo anterior, Maria Angélica Ribeiro consegue ir além do destino atribuído ao gênero feminino em sua época, limitado ao espaço privado, e projeta-se, ou melhor lança-se no espaço público, ao adentrar o espaço teatral, esfera que vinha se consolidando no Brasil recém independente. Ao gênero feminino, entendido aqui enquanto categoria histórica marcada por suas especificidades intrínsecas ao século XIX, era atribuída uma condição passiva, em que o sujeito masculino se colocava como tutor de determinada educação de suas emoções para seu comportamento no mundo, à semelhança daquilo a que se propõe o teatro desde o Romantismo, passando pelo Realismo francês. Ao romper com essa condição e com essas construções atribuídas ao gênero feminino, a dramaturga acessa novas possibilidades para sua existência em seu espaço-tempo. Seu vir a ser se transforma, nos termos de Beauvoir (2009). E isso só se fará possível para a dramaturga através da linguagem teatral. A prática de Maria Angélica Ribeiro no teatro não é apenas uma ação política. Reflete

uma estratégia para mobilizar, através da estética teatral, as possibilidades da concepção e da compreensão do gênero feminino. Assim sendo, Comédia e Drama são os dois estilos dos quais a autora irá se apropriar para dar forma a uma concepção peculiar para sua existência como mulher no mundo. Ali se faz possível concretizar os aspectos que permeiam seu mundo e como ela os define.

O Segundo-Reinado, iniciado em 1840, pelo menos no campo da representação política, parece encerrar um período de instabilidade que perdurou desde os anos da regência até o golpe da maioridade. O movimento pela maioridade de D. Pedro II tem em seu interior o desejo de não apenas conter a agitação política, criada pela abertura na governança dado pela alternância de poder no período da regência, como também o desejo de determinados setores em centralizar o governo monárquico. As esperanças de vários setores da sociedade crescem, devido a uma aposta possível em um Monarca criado e educado em terras brasileiras. Com a consagração de D. Pedro II, a corte novamente poderia centralizar seus projetos de nação em uma figura simbólica (SCHWARCZ, 2018). O campo teatral ganha um novo impulso com tais projetos sendo executados e sonhados, sendo o espelho desses setores. O teatro e os sujeitos empenhados com sua prática têm, dentro desse movimento de fortalecimento de uma identidade monárquica, um novo impulso ético-político.

O teatro possibilita a exposição e a discussão de tais projetos e a expressão de múltiplas ideias concentradas em torno da Corte em um movimento de fortalecimento monárquico que se abria com o Segundo-Reinado. O que irá se produzir no interior daquele espaço tem então função social e política aliada a este momento. Fazia-se necessário definir inúmeras categorias no novo Brasil nascente: o que era do Estado, o que era da família, o que pertencia ao âmbito privado, bem como o fortalecimento de valores morais que confeririam identidade a esses setores. Qual família havia se formado, quais suas características e quais valores ela perpetuava. Maria Angélica Ribeiro, embora não tenha tido sua produção teatral apenas em um determinado estilo, tendo produções no Drama e na Comédia realista, apresenta, sem sombra de dúvida, em seu conteúdo dramático, temas importantes para estas questões que estavam sendo desenhadas nesse campo político social.

A linguagem para esse estar no mundo é fator essencial para Maria Angélica Ribeiro. Os instrumentos fornecidos pela linguagem teatral seriam capazes de fornecer a ela a possibilidade não apenas de uma expressão consolidada da elaboração daquele mundo, como sua imposição nele. O teatro é o mundo em que ela deseja existir. Ali ela também pode consolidar um determinado sujeito social, da maneira como ela sublima sua própria

construção de gênero feminino através da construção das personagens em suas peças. O Gênero, que no mundo público é um fator específico pelo qual muitas vezes o poder é articulado, sendo revelado nas múltiplas camadas de interação social (SCOTT, 1990). Repensar a sua construção, mesmo que no plano simbólico pelo qual o teatro atua, possibilitaria imaginar maneiras de atuação para o gênero feminino, ou ainda concretizar a própria ideia das características de sua concepção de gênero feminino. No teatro ela poderia representar, através da estética teatral, quais eram essas concepções, dando forma, assim, a sua própria configuração de mundo. A dramaturga seria capaz de elaborar a presença (GUMBRECHT,2012), dando contornos próprios e tornando visível suas próprias concepções.

Temas de ordem privada são expostos no palco a fim de serem discutidos de maneira pública. Casamento e valores românticos, virtudes e vícios são alguns desses elementos presentes na construção dramaturgical da autora. A mulher que muitas vezes se tornava domesticada para o lar, torna-se aqui escritora e detentora da condução das reflexões que muitas vezes a ela eram relegadas, já que seu lugar era apenas o de obediência. Investigar a maneira como Maria Angélica Ribeiro conduz tais temáticas presentes na vida doméstica de maneira pública é constatar sua própria delimitação a partir de um local de fala muito bem definido. A fim de conduzirmos tal investigação, daremos um passo atrás em nossa discussão, contextualizando algumas das questões que emergem em sua obra a fim de melhor entender sua peça *Cancros Sociais*.

2.2 O Drama como possibilidade de enredar o mundo: *Cancros Sociais*

O espetáculo e o cultivo da virtude no teatro têm a função de possibilitar ao ser humano a fuga do seu ambiente real, que é um ambiente de perversos. (SZONDI, 2004)

Cancros Sociais, peça encenada em 1865 (e cujo prefácio, no qual nossa autora rememora sua trajetória, foi alvo de discussão no capítulo anterior), apresenta estrutura em cinco atos, com as convenções do estilo teatral europeu se fazendo presentes. Contudo, a realidade do pano de fundo é totalmente brasileira. O modelo de drama burguês, inaugurado

em um impulso revolucionário pelo iluminista Denis Diderot¹⁷, sofre variações estéticas até chegar ao modelo do drama realista, elaborado com uma espécie de uma arte que fosse "útil", aliada a uma comédia de costumes com diálogos bem elaborados a fim de educar seu público de acordo com padrões morais, de acordo com o modelo proposto por Alexandre Dumas na França do século XIX. O modelo seguido pela dramaturga oscila entre as variações do estilo, trazendo claramente, tanto na construção de seus personagens quanto no discurso presente nas suas falas e motivações das ações ao longo do enredo, valores burgueses. O sentimento que mobiliza a relação subjetiva dos personagens é permeado pela grande mazela capaz de abalar a estrutura familiar brasileira: a escravidão.

Maria Angélica Ribeiro constrói e nos apresenta dez personagens em *Cancros Sociais*. Alguns deles obedecem à convenção do estilo dramático, o drama burguês ou drama realista, são de uma determinada classe em ascensão, isto é, não representam nem a classe mais baixa, nem a nobreza, mas sim uma pretensa burguesia – como Eugênio Salvador, 34 anos, negociante e a família protagonista: Pedro, 30 anos, criado de Eugênio; “sua” esposa Paulina, 32 anos; a filha Olímpia, 15 anos e a amiga de Paulina, Matilde, de 45 anos. Já outros são de uma determinada aristocracia: o Barão de Maragugipe, 58 anos, capitalista, e o Visconde de Medeiros, 56 anos, negociante. Sua heroína, uma das protagonistas, é Marta, uma ex-escravizada e, conforme a descrição, parda clara, 47 anos. Os demais personagens são um empregado da casa de correção, homens, senhoras, criados, guardas, músicos, artesãos, presos etc.” (RIBEIRO, 2014, p. 56).

A época é a atualidade, o Rio de Janeiro em 1862 – o que se mostra como outra característica do chamado drama realista, que não mais se volta para o passado como o drama histórico antes proposto por Victor Hugo. Essa fase da modernidade traz também uma grande atenção para o presente como o espaço de transformações. Tempo em que é necessário observar e se atentar a ele, pois mudava completamente e de maneira rápida (KOSELLECK, 2006). Maria Angélica Ribeiro, em seu drama, responde a essa necessidade temporal e

¹⁷ O filósofo francês Denis Diderot, no século XVIII, é figura importante para o movimento iluminista, e este, além do seu projeto voltado para a criação de enciclopédias, dá início ao chamado Drama Burguês ou Drama Sério, no qual busca uma espécie de fim pedagógico para o teatro. Diderot irá questionar a separação rígida entre comédia e tragédia, presente na *Poética* de Aristóteles, a fim de que ambas pudessem se unir em um único gênero, com uma espécie de "fim didático". Além dos dramas *O Filho Natural* e *O Pai de Família*, publicado recentemente em excelente edição de Sergio de Carvalho (2020), Diderot escreveu ainda o *Discurso sobre a Poesia Dramática* (2005), em que faz um apelo para uma reforma na arte teatral para que ela seja espelho dos valores da nascente burguesia. Publica também seu *Paradoxo do Comediante* (2006), em que repensa a própria atuação dos atores.

permite, em sua construção dramaturgica, trazer detalhes daquele seu mundo. Encontra ali uma maneira de se posicionar também frente a ele¹⁸.

Grande parte da ação da peça se passa dentro de casa. O âmbito privado é o ambiente cênico. O lar e a família, o patrimônio burguês. Espaço que representa um universo que passa ser valorizado com essa classe em ascensão e que separa o âmbito público do privado. Ambiente que também define grande parte do lugar social destinado ao gênero feminino:

Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probidade um tesouro social imprescindível. Verdadeiros emblemas desse mundo relativamente fechado, a boa reputação financeira e a articulação com a parentela como forma de proteção ao mundo externo também marcam o processo de urbanização do país. (D'INCAO, 2004, p. 4501).

Novos modos de organização de vida doméstica e também de vida pública. O lugar de trabalho é distinto do que vive o homem privado, particular em sua esfera individual: “Para o homem privado, o interior da residência representa o universo.” (BENJAMIM, 1991, p.32). Tal universo é aquele em que surgem questões distintas daquelas que se resolvem no espaço público. Em seu universo particular, ele cria sua harmonia individual, através dos costumes, dos seus pertences, de sua decoração, de sua casa, família, religião¹⁹.

Nesse aspecto, a casa não é apenas a moradia, mas onde cada sujeito social assume uma função. Detalhe este que será fundamental para os personagens principais: Eugênio e Marta. Mãe e filho, que foram separados, tiveram o laço interrompido pelo escravismo. Destino esse comum para as mães escravizadas. Marta reencontra o filho ao ir trabalhar como criada em sua casa. Não apenas há o contraste das funções sociais. Marta, como empregada, e seu filho, como seu patrão, trazem o aspecto sentimental para história, como também revelam os conflitos de valores morais, sentidos por Eugênio ao descobrir que Marta é sua mãe e o sendo é, não apenas uma criada, como também ex-escravizada.

¹⁸ Ao refletir sobre esse período da modernidade, Walter Benjamin vê no poeta Baudelaire não apenas o observador de todas as transformações por que Paris passava naquele momento da modernidade, com acontecimentos que ocorriam de maneiras extremamente rápidas, mas como aquele que se opunha a essas transformações e que, por isso, veste a máscara do *flâneur*, o sujeito que passa pelas ruas, não apenas a observando, mas o “*flâneur* caminha no meio da multidão ” como se fosse uma personalidade” (BENJAMIM, 2019, p. 81). O poeta é, para Benjamin, aquele que reage a tais transformações que afetam vida privada e pública e tem suas criações poéticas voltadas para tal reação, não se tornando alheio ou indiferente a elas, tampouco passivo frente às transformações sociais.

¹⁹ O mundo burguês, que na França começara a separar direitos individuais após a Revolução Francesa e a difusão do liberalismo, começa a expandir as noções de valores públicos e privados, tal como observado por Walter Benjamin (2019) em *Paris, capital do século XIX*.

Gêneros historicamente opostos, como Comédia e Tragédia, trazem, conforme proposto desde a poética de Aristóteles, a separação do conteúdo a ser trabalhado cenicamente. No caso, a comédia trata dos vícios e falhas morais, sempre retratado o homem um pouco pior do que ele é, enquanto a tragédia, aborda o horror da vida humana, diante da qual o homem tenta ter uma atitude heroica mesmo que sempre punido pela *hybris*. O Drama de Denis Diderot se revela, assim como a estrutura que se forma com a nova classe burguesa, aquela que não está mais na pobreza, e que busca a ascensão, sem ainda se encontrar ainda na riqueza plena, não tendo nem todos os vícios das classes ditas inferiores, nem a virtude dos heróis. O gênero teatral proposto por Diderot é aquele que tende a ser híbrido, tão híbrido como o homem burguês se vê. Estilo dramático em que pudesse oscilar entre essas características, ou ainda preencher a lacuna que separa os dois estilos em uma nova forma estética, o que levaria o público a refletir sobre seus próprios problemas, aprimorando seu caráter e sua moral em busca da elevação social e das qualidades necessárias para tal conquista.

Diderot procurava retratar quadros verdadeiros da vida e para isso mostrava a família patriarcal como um lugar em que a sentimentalidade burguesa já não poderia ser só ridicularizada, como nas comédias antigas, porque já estava atravessada pela *tragicidade* da condição de um mundo que ainda não se libertou do arbítrio e dos favores aristocráticos. (CARVALHO, 2020, p. 8)

Temos uma inversão aí, o burguês sempre ridicularizado na *Commedia dell'Arte*, por exemplo, agora se torna modelo. O Drama permite em sua estrutura trazer as questões sentimentais e subjetivas que costuram o enredo dentro do quadro familiar e privado. Este era o contexto brasileiro, de uma sociedade que tentava sair dos resquícios coloniais e se inserir em novas lógicas liberais, ainda que de forma estranha, na parcialidade de uma modernização incompleta que permitia valores liberais conviverem lado a lado com a escravidão, por exemplo. O Drama foca sua reflexão também em valores iluministas tais como a virtude e felicidade. Qualidades essenciais para classe em ascensão, que não desejava apenas fortuna, mas que esta fosse fruto da ascensão moral e da vida familiar equilibrada. Espécie de reconhecimento pelo seu esforço em ascender socialmente. Os atribuídos essenciais para isso estariam presentes nas diversas qualidades do sujeito, que deveriam honrar essas características e conquistar suas ambições sociais através delas. Contudo, tendo isso em vista é de forma mordaz que Mari Ribeiro fala através da personagem Matilde, que em certo momento da peça diz: “A virtude, minha cara senhora é, para muitos *espíritos fortes*, uma quimera!”. (RIBEIRO, 2014, p. 67).

2.2.1 Os “novos valores” em discussão: Virtude, Fortuna, Liberdade... e a sombra da Escravidão

O mundo da bela – ou melhor, virtuosa – aparência não é, contudo, somente um mundo onde os homens gostariam de viver, é ao mesmo tempo, e tudo depende disso, o mundo verdadeiro: ele mostra o que o homem é realmente (ou seja, bom), de sorte que o espectador, que no teatro se refugia da realidade má, se reconcilie com o mundo, na medida em que a realidade se fluidifica até tornar-se aparência e a aparência se afirmar como a verdadeira realidade. (SZONDI, 2004).

Resgatar valores configura-se como um dos direcionamentos éticos fundamentais na elaboração do teatro ocupado com as questões em torno da formação moral da sociedade. No chamado drama burguês, ou drama realista, muitos moldes de vida são problematizados. A instituição do casamento, por exemplo, é repensada nos moldes burgueses. Ele devia nascer como uma conquista, fruto de nobres sentimentos como o amor. Não de um jogo de interesses que submetia os sujeitos. Mesmo ele sendo uma importante esfera social, uma instituição pela qual o patrimônio de determinado núcleo era resguardado. Logo na primeira cena do primeiro ato de *Cancros Sociais*, em conversa entre o Barão e o Visconde, o conflito de valores é expresso quando este conta ao Barão que irá pedir em casamento Olímpia, de 15 anos de idade e filha de Eugênio, um dos protagonistas da peça:

VISCONDE – Nenhuma moça rejeita a mão do homem que lhe oferece um título e uma brilhante posição.

BARÃO: – Já vejo que o Sr. Visconde não conhece a fundo o caráter das pessoas de quem fala e com quem trata, há muito pouco tempo! Eugênio S. Salvador preza muito a felicidade de sua filha, para sacrificá-la às considerações de títulos e posição; quanto à sua esposa, senhora de espírito reto, inteligente e ilustrada, penso que não há de entregar às carícias de um esposo de idade V. Ex^a. uma menina que mal saiu da infância. RIBEIRO, 2014, p. 58)

O Barão, amigo íntimo de Eugênio, já neste momento revela algumas das virtudes de Eugênio, que, segundo ele, honraria os valores burgueses e não permitiria que a filha se casasse em uma jogada de interesses. O caráter de Eugênio, permeado dos valores morais da burguesia em ascensão, é um fator essencial para que desse modo os laços para com sua mãe possam ser restabelecidos ao final do enredo da peça. Tais valores possibilitariam que o sentimento de amor entre mãe e filho pudesse transcender a violência simbólica que os separou. Entre tantos elementos da virtude, se encontra no personagem, um jovem burguês, o sentimento abolicionista. Em muitas cenas com Eugênio, o julgamento do escravismo é por

ele conduzido de maneira em que o crivo da moral tem grande relevância. Como se a prática do sistema não correspondesse a critérios de alto valor moral. Em determinado momento, em diálogo com Matilde, ele diz orgulhoso que: “Em minha casa não há cativos, todos os meus servos são pessoas livres.”. (RIBEIRO, 2014, p. 75). Sua posição ética, política e social é usada para organizar seu próprio lar. No mesmo diálogo com Matilde, ainda condenando com o crivo da moral o escravismo: “Vejo que V. Ex^a é do número daqueles que pensam que o cativo impõe a estupidez e a desmoralização.”. (IBIDEM). Sua fala ao defender que o cativo não seria capaz de desumanizar os escravizados revela como o personagem preserva a convicção de que o sistema não seria capaz de diminuir os valores humanos dos sujeitos, sendo eles capazes de preservar sua essência e que a falha estaria no sistema escravista, que limitava o sujeito. Eugênio crê na virtude humana de maneira universal. Defensor da liberdade, em dado momento afirma, se referindo à compra de alforria: “A troca do mais precioso atributo da humanidade por algumas notas do banco!”. (IDEM, p. 77).

Eugênio será o responsável por comprar a alforria de Marta. Durante o segundo ato, durante a cena V da peça, em um diálogo com Forbes, antigo proprietário de Marta, este resolve lhe cobrar um valor mais alto, tendo início uma discussão. O negócio já havia sido feito, sendo o recuo do valor estabelecido na transação da compra da alforria uma demonstração da lógica de propriedade escravista. Na ação o humor de Eugênio é nitidamente alterado e ele defende, com muita intensidade emocional, que *Marta é uma mulher livre*. Cena esta intensa pela conversa entre Eugênio e Forbes, que em determinado momento tenta insultá-lo, ao dizer que Marta, sua ex-escrava, é sua mãe. Acontece aí a representação do universo de valores individuais do personagem Eugênio em contraponto com a lógica escravista. Em síntese o que está sendo revelado ali é a característica de que, nas sociedades ditas tradicionais, o privado se opunha ao público antes como poder do que como direito. É o poder privado do senhor sobre seus escravos que define essencialmente uma ordem escravista. (MATTOS, 1997, p. 42). O conflito dentro da ação dramática é justamente pela recusa de Forbes à perda de sua propriedade, a agora ex-escravizada Marta. Uma lógica presente na sociedade Imperial brasileira do período, uma das últimas a aderir ao processo abolicionista e que, por isso, perpetuava em seus moldes e relações sociais, práticas coloniais violentas. O artifício de vingança movido pelo ressentimento de Forbes por ter perdido sua propriedade, ao tentar humilhar Eugênio, é uma lógica também racista, em que apenas via o sujeito escravizado como propriedade, subjulgado em sua humanidade.

A descoberta por Eugênio de que Marta é sua mãe e o reconhecimento dela de que se tratava de seu filho é um dos momentos de maior força dramática da peça. O que provoca no espectador espanto, trazendo envolvimento com o enredo é a agonia dos personagens em relação à descoberta, o que trará angústia para ambos. O choque de valores em que Eugênio é colocado em relação a ele ter uma mãe que fora sujeitada pelo regime que ele tanto abomina e a tristeza de Marta de não poder ter o reconhecimento de seu filho e ainda trazer a ele tal constrangimento. Quando Eugênio relata ao seu amigo Barão sua reação no momento da descoberta de que Marta é sua mãe, em um misto de emoções desabafa:

EUGÊNIO: Foi uma indignidade... Um crime! Bem o se! Fiquei impassível ante a idolorosa agonia desse coração que voava para mim... fiz mais: minha mulher, minha filha, amigos, esse Forbes, tinham todos as vistas sobre mim; temi uma revelação humilhante, e... Confundi-a entre os meus criados... Oh! Sou um filho indigno!...Um ingrato! (RIBEIRO, 2014, p. 91).

O conflito interno e emocional de Eugênio lhe traz uma crise por ter, em determinado momento, se percebido dividido entre valores sociais com que não concorda e seu nobre sentimento de filho. Contudo, isso não o impede de temer a humilhação se daria caso os demais presentes descobrissem o que ele acabava de descobrir – a verdade sobre a identidade de sua mãe. Ele seria condenado por um crivo social que o discriminaria perpetuando uma lógica racista que degrada determinados sujeitos, aqui, em específico Marta, mulher negra escravizada e, por extensão, seu filho. Através dessa emoção, os gestos, as palavras mobilizadas na fala de Eugênio, em sua expressão cênica indicada pelo texto, elabora-se a presença da violência racista que permeava a sociedade²⁰. Isto é, a forma pela qual o racismo poderia agredir e provocar essas emoções nos sujeitos. Eugênio se sentiria humilhado, não por ele, pelo sentimento transgressor que carrega em si, afinal defendia a liberdade de todos os servos, ao mesmo tempo em que teme a lógica que permeava a sociedade que não o aceitaria mais como igual, caso soubesse a verdadeira identidade de sua mãe. O sentimento de filho que deve amar respeitar e venerar a sua mãe é colocado em choque dentro de um ambiente estruturalmente racista, de um racismo que se faz presente, como categoria histórica que permeia todas as relações sociais de então. A autora desenvolve sua enorme perturbação

²⁰ Compreendemos aqui a presença como algo que é tangível ao contato humano em um primeiro momento sem uma formulação de sentido estabelecida previamente a esse contato. Para compreensão é fundamental a assimilação do termo “produção de presença”, amplamente tematizado pelo autor Hans Ulrich Gumbrecht (2010), que acredita que determinadas obras de arte são capazes de produzirem presença antes de um sentido hermenêutico. A música, o ritmo, as emoções, o riso, são muitos dos elementos que produzem presença, principalmente no espectador de uma peça teatral.

emocional, de modo a envolver completamente o espectador, através da mobilização dos sentimentos dos personagens²¹.

A partir de uma estrutura cênica que envolve conflitos e sentimentos dos personagens, Maria Angélica Ribeiro trabalha sentimentos tão caros a ela como a liberdade e a maternidade, como pincelado no Capítulo I desta tese. Traça assim a costura em que o Drama se define: as questões subjetivas do sujeito, muitas vezes em contraponto com o universo social, “objetivo”. É esse o dilema a ser resolvido. Dentro desse emaranhado de questões, o sujeito descobre suas particularidades, identidades, valores. Como eles se constroem e como ele pode atuar no próprio mundo. Eugênio, desse modo, é o herói burguês da peça de Maria Angélica Ribeiro, em que, para viver livremente com seus valores subjetivos, precisa vencer uma imposição da sociedade brasileira oitocentista: o sistema escravista que fere, humilha e degrada até mesmo as relações de amor maternas.

Cabe observar que, por hora, apresentaremos outros temas que aparecem na peça *Cancros Sociais*, a fim de melhor apresentar sua trama que, como o nome indica, aborda os diversos canceres que corroem a sociedade da época. Essa discussão não se encerra aqui. Mais à frente, sobretudo em nosso último capítulo, a questão da maternidade e do racismo – e por extensão de sentido – da maternidade negra, será retomada em maior profundidade. Inclusive, é objetivo do Capítulo IV fechar o caráter hermenêutico e circular deste estudo, retomando as questões que vimos pinceladas no início, no Capítulo I.

2.2.2 A fortuna e a virtude – ou do dinheiro como valor burguês: meio ou fim em si mesmo?

Os valores individuais dos personagens, na peça, conferem a dramaticidade, i.e. a ação ao enredo. As construções de qualidades tão importantes ao universo burguês estão presentes ao longo da peça, uma delas é a que se refere à ideia de que cada indivíduo deve possuir uma garantia de atuar livremente na esfera social. Liberdade não apenas de ideias e sentimentos,

²¹ Além desse movimento de “tocar o público” através dessa emoção dos personagens, podemos ver aqui o que Raymond Willians (2010), em suas análises sócio-históricas do drama, chama de estrutura de sentimento. Essa característica presente na forma drama representa peculiaridades culturais de um determinado tempo, em que o espectador se reconhece no enredo da peça com maior facilidade. Ou seja, uma estrutura de sentimento presente em determinada peça é o próprio reflexo de uma determinada cultura. Sentimentos que são gerados fruto das relações sociais e históricas como, por exemplo, as relações familiares.

mas também de pensamento. Ideário esse iluminista, que teria se constituído como importante alicerce para o estabelecimento dos valores burgueses. Por exemplo, em determinado momento da peça, Olímpia, filha de Eugênio e Paulínia, questiona o pai que a manda ir à missa:

OLÍMPIA (à meia voz) – E se mamãe ralhar, por eu perder as lições de música e de francês?

EUGÊNIO (alto) – Não te há de ralhar O desejo de tornar-te *enciclopédica* não a fará ter-te reclusa todas as semanas do mês. (RIBEIRO, 2014, p. 108).

O que se observa é que não somente da maneira pela qual Olímpia está sendo educada, aos moldes burgueses, com boa educação, como estudo de francês, conforme destacado, espera-se que a jovem tenha certa erudição, o que de fato significava um dos caminhos de constituição de valores e enriquecimento da Virtude. Não apenas a fortuna era um ideal a ser seguido, também a sabedoria enriquecia o sujeito. A fortuna, o dinheiro, é elemento que deve ser aliado da virtude, não devendo servir para desvirtuar o sujeito. Esta premissa dos valores burgueses está bem explícita principalmente quando os personagens homens podem de certa maneira conduzir através deles o enredo, supondo-se ser o dinheiro a solução para o dilema anterior, central à peça.

O caráter do Barão ficará bem explícito em suas ações. Quando Eugênio se diz preso a uma chantagem de Forbes, que tenta extorqui-lo em mais dinheiro pela venda e consequente alforria de Marta, chantageando o com documento que revela a relação parental de ambos, eis que o Barão responde:

BARÃO - Por que te julgas então um homem perdido? Se ele quer dinheiro, dá-lho! De que nos serviria a riqueza, se ela não fosse o *poder moderador*, para onde apelam as paixões dos homens? Compra a peso de ouro o teu segredo! Faz esse Forbes teu amigo pelo reconhecimento, ou teu escravo pela ambição. (IDEM, p. 95).

O dinheiro e a posição social – por que Eugênio que tanto defendia a liberdade de seus servos precisa guardar segredo sobre a real identidade de sua mãe? – embora valores da Aristocracia, são aqui revisitados, por sugestão do Barão. A atribuição de valor para o dinheiro, não mais como um valor em si mas como um meio para um fim – algo a ser visto como motor da felicidade e até mesmo guardião da virtude burguesa, é aqui “recolocado”. Forbes se torna vilão pois se deixa guiar pela ambição. A noção de *poder moderador* atribuída ao dinheiro aparece destacada na fala do personagem. O dinheiro pode, na lógica burguesa, atuar como um poder capaz de mediar as relações, não aquele capaz de dominar as paixões ou

de levar a vícios como ambição. Esse vício seria o caminho para avareza. Essa, inclusive, era uma característica presente na histórica tradição teatral, que condena vícios desde a comédia antiga (ARÊAS, 1990).

2.2.3 O Casamento e o Divórcio: entre o direito de escolha e o status social

Outro valor que será profundamente repensado pela classe burguesa será o casamento: os desejos de que ele deveria ser uma livre-escolha, e não uma prisão, começam a aparecer e a serem tematizados no teatro. Os temas como casamento, virtude, maternidade, e a maneira como essa classe social em ascensão começa a compreendê-los, são muitas das vezes discutidos pelo próprio gênero feminino, ao qual no período era negado o direito de fala no espaço público²². São elas, as mulheres, que na dramaturgia, as detentoras de muitas dessas reflexões em torno desses valores. Conforme vemos na Cena VIII, no diálogo entre Paulina e Matilde, a mesma revela como fora infeliz em seu casamento, feito por vontade de seu pai, contrariando seu próprio desejo individual:

MATILDE: - Casei-me por vontade de meu pai, e, para obedecer-lhe, sacrifiquei a ventura de pertencer a um homem, que me teria feito bem feliz!

PAULINA: - Avalio o quanto lhe seja penoso tal sacrifício!

MATILDE (tristemente) - Meu pai chorou amargamente a minha desgraça; e, ao morrer, pediu-me perdão da violência que fizera aos meus sentimentos. A sua morte, que me deixou só no mundo, foi o prelúdio de todas as minhas infelicidades! (larga a taça na bandeja) É muito mal sujeitar-se o coração de uma menina a cálculos pecuniários. O ouro não dá ao coração a ventura íntima de um afeto compreendido e partilhado.

PAULINA: (larga a taça na bandeja) - Porém, entregar-se uma filha a um homem que não possa dignamente sustentar tão melindroso encargo é fazer dois infelizes! (RIBEIRO, 2014, p. 64)

As duas personagens aqui dialogam com o tema central de valores de nova luta para o ideal de matrimônio: que ele seja uma garantia não de conquista de dinheiro – que deve ser, como vimos um meio e não um fim – mas um laço de felicidade e dignidade vindas através do sentimento verdadeiro do amor, ideal presente desde os românticos chegando até os anseios burgueses. Conforme aponta a personagem de Maria Angélica Ribeiro, a escolha de

²² O que começa a se modificar quando, na imprensa, surgem periódicos com a temática feminina, sendo escritos também por mulheres. Periódicos como *O Jornal das Senhoras*, criado em 1852 por Joana Paulo Manso de Noronha (1819-1875), foram pioneiros. (DUARTE, 2017)

casamento feito pelo tutor da família, o pai, que era quem deveria permitir o laço, segue uma lógica de manutenção da família determinada por conquistas de bens através de acordos matrimoniais – lógica esta característica da aristocracia e do período colonial no Brasil. Naquele período, o casamento era tratado como espécie de acordo para manter determinada estabilidade ou, ainda, propiciar ascensão social, muitas vezes sendo feito através de acordos com membros de uma mesma classe social com o intuito era manter a linhagem e a fortuna (SAMARA, 1970).

Faceta essa contrária à burguesia que apostava no desejo de mobilidade social, por esse modo:

O casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção de status (ainda que os romances alentassem, muitas vezes, uniões “por amor”). Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. (DINCAO, 2004, p. 4507).

Certamente, conforme aponta o autor, a autonomia de escolha para o casamento funcionava como direito para os homens, cumprindo para o gênero feminino uma espécie de função social do matrimônio como um elemento social, em que ela pudesse exercer determinado papel público, sendo, conforme a própria queixa da personagem, o sentimento relegado. Matilde representa a tensão de valores imposta nos moldes burgueses, bem como velha tradição ainda presente na sociedade imperial:

MATILDE: - Não vou ao contrário disso; o que eu digo é que não se deve só atender às considerações de dinheiro; porque, digam o que disserem: nem sempre a mulher rica é a mulher feliz!

PAULINA: - Isso é bem verdade!

MATILDE: - A prova do que digo, tenho-a em mim própria. Quando eu era rica, fui festejada, acatada... Adulada mesmo! - O que era muito natural... Dávamos esplêndidas funções! Tínhamos sempre uma lauta mesa à disposição dos admiradores da nossa baixela e adoradores dos nossos cozinheiros!... Julgavam-me por isso a mulher mais feliz da cidade da Bahia e, no entanto... Só Deus sabe o quanto era digna de lástima a minha sorte! Mas, deixemos este assunto, que sempre me entristece... (pequena pausa). A senhora não conserva algumas reminiscências daquela linda cidade? (RIBEIRO, 2014, p.65).

No diálogo as duas personagens dão ênfase à lógica de conquista do dinheiro como algo supérfluo na sociedade que o entende como sinônimo de felicidade. Matilde lamenta que embora tenha tido riqueza, não havia felicidade em seu casamento, e de como isso não era visto pelos demais. Os valores morais, essência fundamental na construção dos personagens dramáticos no estilo utilizado pela autora, são enaltecidos pelas personagens do gênero

feminino na peça. No mesmo diálogo ainda, Paulina faz menção a uma situação em relação ao seu pai que fora acusado de estelionatário, o que teria manchado a sua honra, segundo ela: “Uma denúncia, acompanhada de falsos documentos, apresentou-o como tendo sonogado objetos de valor à massa falida!” (IDEM, p. 65). Quando a personagem relata o ocorrido com seu pai, Matilde diz se lembrar do nome, dada a fama que o caso teria ganhado. A filha, ainda no mesmo diálogo, afirma o caráter admirável de seu pai.

Em um único diálogo, Paulínia e Matilde revelam suas posições sociais e seus valores morais. Ambas se posicionam diante deles. O que torna ainda mais polêmico quando Matilde relata acerca das circunstâncias de seu divórcio:

MATILDE: - É bem interessante! (assentam-se) A minha, é mais cheia de tristes episódios! Contava apenas dezenove anos, quando a lei dos homens desatou os laços com que as da Igreja me ligara a um esposo brutal e perdulário, que havia transformado o santuário conjugal em teatro das mais indignas fraquezas. (IDEM, p. 67).

Em sua fala, a personagem Matilde sinaliza uma independência legislativa do Estado para com a Igreja. Contudo, o regime monárquico ainda seguia sob influência direta da Igreja no que tange ao casamento. Apenas a queda da monarquia trará a separação do vínculo entre Estado e Igreja nas questões matrimoniais²³. Matilde, dentro do enredo, aponta que conseguira o divórcio de forma independente da Igreja, mesmo que de maneira lenta e penosa. O que ocorria no período em relação ao divórcio era que processo deveria ser percorrido com um rito que passava por intensas fases, que muitas vezes se davam por iniciativa das mulheres.

Segundo Ubirathan Rogerio Soares (2006), os processos de Divórcios Perpétuos se iniciavam com a prova cabal, seguiam com a apresentação ao Tribunal do Libelo de Divórcio de um documento que relatava não apenas os envolvidos, no caso os casados, mas os motivos para o pedido de abertura do processo. Conforme aponta o autor, um detalhe importante acontece em um terceiro momento, quando era necessária a assinatura de ambos os casados para a continuidade do processo. O oficial de justiça deveria ir até o réu para o recolhimento dessa chancela. Conforme a pesquisa do autor, a maioria dos processos era por iniciativa das mulheres, sendo os réus, logicamente, em sua maioria, homens. O que ocorria era que muitos processos ficavam sem andamento dada a ausência da assinatura de ambos. A maneira desigual pelo qual o processo ocorria pode ser verificada ainda em outro momento:

²³ Decreto de 03.11.1827 firmava a obrigatoriedade das disposições do Concílio de Trento e da Constituição do Arcebispado da Bahia, consolidando a jurisdição eclesiástica nas questões matrimoniais.

O quarto ato do rito processual era a constituição dos representantes legais das partes. Mesmo nos processos em que o réu não se constituía como parte e fosse julgado à revelia, depois de dar ciência ao Tribunal que tinha conhecimento do mesmo. A constituição da parte proponente ou “suplicante” era condição absolutamente necessária. Esse fato tem a ver com a disposição ritualística do Tribunal, que não permitiu, ao longo de todos os processos estudados, o acesso da mulher à sala do Tribunal. A maior ou a menor condição social da proponente possibilitava que esta, além de procurador legal, constituísse, também, para acompanhar seu processo, a inquirição das suas testemunhas e de advogados profissionais, condição esta desnecessária ao se tratar de procuradores legais que, geralmente, podiam ser amigos ou até parentes. (SOARES, 2006, p.54).

A observância do rito processual de divórcio no período revela a subalternização dada ao gênero feminino, e como sua construção e atuação no mundo público se fazia de forma totalmente dependente dos homens. O sexto momento do processo trata da guarda da mulher. Ali, o rito jurídico do divórcio é mais um lugar onde o poder do gênero feminino é inferiorizado em relação ao do homem. O casamento era uma instituição pela qual o poder masculino exercia fortemente seu poder em relação ao gênero feminino. O divórcio expressava como socialmente a mulher poderia ser totalmente independente do marido, uma vez que, sua visibilidade no mundo social se dava principalmente através do casamento, pois tendo rompido com o laço matrimonial:

(...) a mulher que não é mais casada, nem solteira, nem habita a casa dos pais, nem mais a do esposo ou da família deste, deve ser colocada pelo grupo em um local de transição que, de alguma forma, pode ser percebido como um lugar de penitência e de expiação. (IDEM, p. 55).

A construção do gênero feminino no período passa por esta submissão matrimonial. Ao trazer a questão do divórcio através de Matilde, Maria Angélica Ribeiro não apenas apresenta uma possibilidade de nova constituição social, mas também tensiona a quebra dessa submissão imposta para o gênero feminino pelo casamento, já que esta mostrou-se capaz de ter “conquistado o divórcio”. A mulher divorciada não aparece, de forma alguma no enredo, como um sujeito invisível ou socialmente inferior, temos de destacar. Mesmo que em tom de lamentação, Matilde se sente satisfeita por ter conquistado o divórcio. Ele, portanto, aparece na peça como uma conquista fundamental para a personagem, mesmo que às custas da não aprovação social:

MATILDE - (...) A senhora não imagina o quanto é ultrajada a mulher que, como no meu caso, procura refugiar-se na proteção que as leis lhe facultam! Sofre, em todo o seu peso, a reprovação dos austeros moralistas da sociedade! (RIBEIRO, 2014, p.55).

A personagem faz crítica a uma moral que é formada independentemente das práticas jurídicas, o que revela como a organização social e burocrática ainda continha traços coloniais. É nesse empenho de organizar socialmente a nação que o projeto teatral de Maria Angélica Ribeiro se insere. Uma tentativa de organizar a nação independente dos setores políticos. Era preciso organizar a nação com sentimento de nacionalidade. Os setores políticos e burocráticos, bem como a moral, deveriam girar em torno de uma Corte sólida, que espelhasse essa nação (MATTOS, 2005).

2.2.4 Ainda sobre a moral e os bons costumes... e a educação feminina “para o lar”

Os costumes são alvo constante da peça, a fim de se problematizar toda uma série de conjuntos de hábitos e modos de vida social. O drama, apresenta em sua estrutura, enorme potencial para abarcar todo esse repertório, dando porém contraste para os modos que deveriam ser valorizados em uma espécie de culto à boa moral, sem, porém, deixar de condenar aqueles que não faziam parte do que deveria ser cultuado. Em determinado momento da peça, em diálogo entre Eugênio e Visconde, a virtude prezada por tais personagens demonstra o desprezo pelo mal comportamento, em especial por aqueles que compõem altos cargos do Estado e que, assim sendo, deveriam prezar por valores morais:

VISCONDE - Não faça a injustiça de supor-me em dúvida sobre a imparcialidade de tão ilibados funcionários da alta justiça! Bem vê que, entre fidalgos da nossa *plana*, não se deixa de atender a certo espírito de classe! Mas... se reformam a sentença daquele *tratante*.

EUGÊNIO - Tenho notado em V. Ex^a um tal encarniçamento contra esse homem...

VISCONDE (com ênfase) - É o encarniçamento que todo o homem honrado tem contra o vício e velhacaria. (RIBEIRO, 2014, p. 104).

No diálogo, a exaltação à valores pelos quais era idealizada a instituição da Justiça é expressa. A fala enfática de Visconde revela como não cabiam aos homens determinadas características e determinados costumes que deveriam ser extintos, por exemplo.

O projeto de determinados setores da sociedade, principalmente o sonhado pelos homens do Teatro e das Letras, consistia em uma educação moral para a sociedade como um todo, capaz de abolir “o vício e a velhacaria” e o foco, por mais incrível que pareça, acabaria sendo as mulheres. O lar burguês, microcosmo do espaço público deveria ser a matriz da

virtude. Para isso, era preciso que as mulheres fossem educadas – ainda que somente até certo ponto –, de modo a serem preparadas para serem senhoras de seus lares, donas-de-casa, mães virtuosas e exemplares. Como forma de interiorização da vida doméstica, já mencionada, dado o valor que o espaço íntimo ganhou com os valores burgueses e liberais, criou-se uma necessidade de se domesticar também as maneiras de convívio dentro do lar. A mulher deveria, portanto, “comportar-se” não só publicamente como também no interior da residência, o que, porém, era uma questão discutida de maneira pública na literatura e no teatro, pois a conduta feminina era também submetida aos olhares atentos da sociedade (D’INCAO, 2004, p.4501).

Empenhada na execução de tais projetos, Maria Angélica Ribeiro traz essa discussão também como tema marcante em suas peças – só que a seu modo. E, por essa razão, não deixa de ser implícita a temática da moral, que aparece não apenas como exigência do próprio estilo teatral, mas também como do momento e do meio público em que se insere. Essa temática não deixa de passar pelo próprio crivo da dramaturga, que acaba por nos oferecer uma oportunidade ímpar de como a categoria histórica gênero (feminino) se construía historicamente então, sendo tematizada pelo viés crítico de uma mulher, nela inserida e não pelo olhar masculino externo.

Em *Cancros Sociais*, a personagem Matilde se queixa da condenação moral sofrida por seu divórcio, o que nos fornece um olhar do próprio gênero feminino acerca do tema:

MATILDE - Há muitos caracteres nobres e imparciais; todavia, a justiça, que deveria presidir ao julgamento da mulher, não penetrou ainda convenientemente na consciência de tais julgadores. Os homens, isto é, a causa primordial de todos os erros da mulher, são os seus mais implacáveis juízes. Convertem a esposa honesta, ou a virem inocente, em uma proscrita do círculo honrado e virtuoso, e se a transviada não tem a força de vontade precisa para reagir contra a sua condenação, está irremediavelmente perdida! Neste caso, ei – la trajando todas as galas da hipocrisia, e afrontando os seus próprios juízes, que estão iludidos a aplaudem, e proclamam: regenerada! (RIBEIRO, 2014, p. 68).

Matilde, discutindo com Paulina acerca da virtude e do caráter das mulheres, aponta como o julgamento por parte dos homens sofreria distorções. Os mesmos homens capazes de julgar também seriam responsáveis pelos desvios cometidos por elas. Em sua fala, Matilde condena a falsa virtude e a falsa aparência. Aos olhos dos homens, se a mulher demonstrasse socialmente determinados valores, ela estaria regenerada dos próprios defeitos, recuperada, dessa forma, do julgamento feito pelos olhos falsos da sociedade. Todavia, para Matilde vício e vaidade seriam verdadeiros defeitos dignos de serem julgados.

No diálogo, Paulina indaga Matilde sobre a possibilidade de regeneração do indivíduo. Desse modo vemos o ideal moral da sociedade burguesa, influenciada por valores iluministas, apostando na educação do sujeito para o aprimoramento moral. Se Paulina revela o novo desejo da classe que se forma e Matilde, mesmo que defenda tais valores, ainda se mostra mais resistente, devido a suas mágoas pelos julgamentos por que passara. Matilde foi vítima das próprias mazelas que ela condenava: o julgamento moral pela escolha do divórcio. Uma apresenta perspectiva mais esperançosa, enquanto a outra se sente endurecida. Esse fator é ocasionado pelo próprio meio, em que a noção de ascensão moral e social, de cultivo desses valores através de uma educação, de certa maneira não se fazia universal. À mulher, que deveria ser a senhora de seu lar, exemplo de virtude no espaço privado – bem como a outros sujeitos “inferiorizados”, como os escravizados – não era dado o mesmo direito que aos homens brancos – de regeneração e recuperação da virtude.

PAULINA - Acho-a injusta, negando a possibilidade de regeneração da mulher culpada!

MATILDE - Santo Deus! Eu não nego a possibilidade! Duvido simplesmente da sua sinceridade! A erradia, verdadeiramente arrependida, não se apresenta aos comentários das turbas, coberta de vestes e joias preciosas! A vergonha de uma passada degradação concentra-se, e pede ao esquecimento dos seus desvios o perdão da sociedade, e a paz da sua consciência.

MATILDE - Será como diz, não quero desfazer as suas belas ilusões! Cá por mim penso de outro modo. A mulher que uma vez se vendeu ao demônio do vício, ou da vaidade, não pode mais erguer-se à altura donde caiu. As nódoas dos beijos mercenários não se apagam das faces que os receberam... Nem se resgata por alguns dias de continência uma vida de excessos e ebriedade! A virtude, minha cara amiga, tem a sua coroa: desfolhadas e dispersas as flores de que ela se compõe, nunca mais torna a ser o mesmo emblema!

PAULINA (melancólica) - Quanta descrença se revela no fundo acrimonioso das suas proposições!

MATILDE - A descrença é o bem que me ficou dos meus passados infortúnios! Sou quase céptica para muitas coisas desta vida! Creio que - ainda - existem virtude e justiça, porém, não as admito sem as mais minuciosas indagações. (RIBEIRO, 2014, p.68).

No diálogo, as duas personagens apresentam diferentes posições acerca da “virtude”, elemento essencial na formação moral burguesa, uma espécie de culto à virtude presente desde Diderot e seu chamado gênero sério. A proposta do estilo teatral de Diderot é de um gênero que se situava entre a comédia, com a exposição de vícios, e a tragédia, que expunha catástrofes de homens honrados, tinha como interesse a exaltação da virtude, o que desempenha um papel determinante na ação dramaturgica. A intenção ética disso espelha uma forma de educação estética que consiste assim em plantar sementes de qualidades no espectador (SZONDI, 2004).

A grande alusão que Maria Angélica Ribeiro faz, em *Cancros Sociais*, acerca da virtude também ocorre quanto à certa exaltação dos bons costumes esperados do gênero feminino. As ideias acerca de determinadas maneiras são elaboradas nas falas de personagens mulheres e também homens. Durante o ato III da peça, em diálogo entre Paulina e o Barão, ela discorre sobre seus sentimentos acerca de determinado conflito com seu marido, Eugênio.

BARÃO – Repito-lhe, minha filha: seu marido não lhe merece semelhante tratamento...

PAULINA - Eu não o trato mal, se ando triste é porque não posso me contrafazer, não sei Fingir.

BARÃO – E por que anda triste? Eu não lhe aconselho o fingimento, nem quero que se contrafaça. Seja alegre, francamente, sem esforço, como outrora! Mostre-se prazenteira, expansiva... Se soubesse o quanto uma mulher se torna interessante com sua meiguice e amabilidade? Já não trata de si com aquele cuidado... Tem a fisionomia tão mortificada. (IDEM, p. 99).

O conselho do Barão, amigo íntimo da família e de grande consideração de Eugênio, à Paulina representa a própria parcela da sociedade oitocentista naquilo que ela esperava como comportamento correto e ideal do gênero feminino, que requeria como padrão qualidades como meiguice e amabilidade. Se a homens como Eugênio, a virtude devia se dar através da honra, do caráter, sobretudo em sua atuação no espaço público e político, como vimos no início deste subitem; ao gênero feminino, por outro lado, a virtude se constitua através da forte alusão a uma espécie sentimentalidade, que passa pela submissão e amabilidade – sobretudo no modo como trata a seu marido, e por extensão, aos demais homens.

2.3 Vícios à prova: A comédia como uma estratégia impiedosa

Se o drama possibilitaria a reconstituição de um mundo possível no teatro (Szondi, 2004), essa função executaria uma maneira de ver anseios por modos de vida, permeados pelo culto a sentimentos elevados. Por outro lado, a comédia permitiria a Maria Angélica Ribeiro, desestabilizar determinados hábitos sociais. A comédia possibilitaria uma desestabilização daquilo que havia sido construído na sociedade, através da provocação do riso.

A comédia possui em toda sua tradição a estratégia de exposição e condenação daquilo que seria julgado pelo popular, aquilo que não serve mais ao comum e deveria ser exposto ao ridículo. Espécie de função social que a comédia cumpre a fim de que de forma coletiva o

espectador pudesse julgar vícios e desvios presentes no interior de uma determinada cultura (ARÊAS, 1987).

O recurso cômico e das convenções teatrais da comédia são explorados pela dramaturga em *Um Dia na Opulência*, peça de 1877, e em *A Ressurreição do Primo Basílio*, de 1878, peças escritas já no final da vida da autora, ou seja, após sua peça mais aclamada, *Cancros Sociais*, que discutimos até aqui, são peças que revelam maneiras distintas de se trabalhar com a provocação do riso. Ambas revelam, cada qual a seu modo, não apenas a contribuição de Maria Angélica Ribeiro para um pretense projeto de regeneração social, como também são sua autêntica expressão acerca de seu domínio com a linguagem teatral e seus recursos estéticos.

O uso da comédia para fins moralizantes pode ser compreendido como uma maneira não apenas de crítica social, mas também de tornar visível o que pode ser compreendido como imoral no cerne de uma sociedade. Algo que possa estar tão enraizado que, para ser mostrado e visto, é necessária uma quebra de padrão.

Para Henri Bergson (1980), existe na função social da comédia uma espécie de anestesia momentânea para em seguida ser criado certo distanciamento. O riso seria capaz de criar um certo equilíbrio nos juízos de valores sociais. O riso seria capaz de afastar da naturalidade e de ridicularizar determinada deformação social. Por exposta aos olhos, ao palco, essa deformação seria capaz de ser corrigida. Por esse modo o riso é uma estratégia de correção dos costumes.

Maria Angélica Ribeiro, no entanto não se volta para elaboração da chamada comédia de costumes, da qual seu antecessor Martins Pena teria sido o grande disseminador no Brasil. Embora o famoso comediógrafo traga elementos teatrais diversos, o que impossibilita enquadrá-lo em apenas um gênero (RIBEIRO, 2017), sua vasta contribuição está presente também nos elementos que a dramaturga insere em suas peças²⁴. A atenção na caracterização dos personagens nos modos de falar e trejeitos dos personagens são alguns desses elementos.

Nas comédias, o emprego do cômico por parte da dramaturga está presente a fim de satirizar muitos elementos contemporâneos a ela, cumprindo assim determinada convenção tradicional da comédia. As convenções presentes em sua dramaturgia não estão localizadas na tradição da comédia antiga, nem da comédia de costumes fundada por Molière (1622 - 1673),

²⁴ Conforme aponta Vilma Arêas (1990), as definições de gênero teatral, principalmente aquelas relacionadas à comédia e à tragédia, só funcionam no plano teórico. O teatro em si mesmo é muitas vezes híbrido e avesso às normativas, sempre aberto ao improvisado.

na França do século XVII²⁵. Encontra-se o trabalho da autora em meio às demandas burguesas e influenciado pela chamada comédia realista tão vigente na época. Por esse modo, toda estética em prol do apelo do riso justifica o uso do gênero. A comédia não serve apenas julgar, como na tradição grega, mas também para reformar, e a inspiração dos personagens é o espelho do alvo imposto, a então nascente classe burguesa.

Embora historicamente a comédia faça uma oposição social grande, em relação aos personagens que insere em seu conteúdo, à tragédia que se ocupa em ter membros da alta classe, vemos na chamada comédia burguesa essa característica se perder. Conforme a autora Vilma Arêas pondera, essa mudança de ponto de vista ocorre pela própria classe a que pertencem os escritores desse estilo teatral:

A comédia burguesa não via nenhuma diferença essencial entre estilo alto e baixo, ou sublime e humilde, o que é compreensível, pois os escritores que sustentavam esse ponto de vista pertenciam principalmente às classes profissionais e mercantis da Europa, fundamentalmente opostas ao absolutismo renascentista (ARÊAS, 1990, p.65).

Embora de difícil definição, a dramaturgia da comédia, dadas as mudanças históricas sofridas pelo gênero teatral da comédia devido a seus usos e desusos, Maria Angélica Ribeiro tem nela a elaboração de personagens bem-marcados. Não se volta para nobreza, mas para determinada classe social. A seus vícios e desvios. E com isso a dramaturga marca sua posição acerca da sociedade que se formava.

2.3.1 *Um dia na opulência e a decadência moral da aristocracia*

Haveria seguramente, no meio dos nossos patriotas, os que queriam ver o vasto império americano tão ricamente adornado de ouropéis nobiliárquicos quanto o eram as velhas monarquias europeias e, em particular, a antiga metrópole. Do contrário, como lhe seria dado igualar-se completamente a elas? Algumas diferenças, contudo, logo se dão de impor entre essa espécie de nobreza de emergência, que tão rapidamente se multiplica no Império recém-nascido, e a outra, a do reino, ainda firmada principalmente sobre a tradição. (HOLANDA, 1970, p.30)

²⁵ Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière, segundo Vilma Arêas (1990), pode ser considerado o maior dramaturgo de comédias do teatro ocidental depois de Aristófanes. Segundo ela, o dramaturgo foi capaz de usar de tradições teatrais anteriores e também de recriá-las, dando formas que espelhavam costumes, buscando elevar a comédia à mesma valorização da tragédia.

Um dia na opulência, de 1877, é uma peça curta, com apenas dois atos. Possui como centro da ação teatral uma família de aristocratas, que possui títulos, mas não dinheiro e tampouco elevados valores morais. A peça obedece a certos recursos básicos do gênero teatral da comédia, que em toda sua tradição tem como essência a exposição de vícios e falhas de caráter. Os personagens têm feições caricaturais, e na própria descrição a dramaturga já aponta, de forma engenhosa e refinada, detalhes para a máscara de cada um²⁶:

Barão da Engenhoca: fidalgo como há muitos, 45 anos.
 Cônego Silva, amigo como há poucos, 55 anos.
 Honório de Sá, cabeça governada pelo coração, 26 anos.
 (...)
 César, calcanhar dos Aquiles, pobre, 30 anos.
 Nicolão, Cérbero de casa rica, 40 anos.
 Cordalinda, poeira dos romances, 20 anos.
 Guilhermina, original de poucas cópias, 28 anos.
 Mariana, criada mal paga, 30 anos.
 Baronesa da Engenhoca, recordações das mocidades, 44 anos.
 (RIBEIRO, 2014 p.158)

Se no drama é necessário explorar com profundidade a construção e a complexidade de cada personagem, na comédia é preciso que as características de cada um deles, de maneira intensa, guiem suas ações no enredo (ARÊAS, 1990). O defeito que compõe a máscara do personagem dentro da comédia seria uma espécie de característica que ele terá de carregar, desde Aristóteles (1991), um vício ou ainda uma tara, que fará com que ele tenha atitudes corruptoras ou danosas nas ações dramáticas.

Na peça em questão, Maria Angélica Ribeiro explora tal artifício, colocando em julgamento os costumes de uma fracassada família de Barões: o grande eixo ao redor do qual circula a dramaturgia cênica da comédia se concentra na proposta de casamento à filha, feita por Honório um jovem rico. A grande confusão, que traz à ação certa comicidade, em uma espécie de quiproquó, acontece quando, em meio a uma festa, alguns agentes de Justiça começam a levar os móveis da casa devido a uma cobrança de dívidas não pagas. A sentença moral na peça é clara: títulos não correspondem a riqueza nem a valores morais. A condenação da peça se dirige às falsas aparências. A montagem vai ao encontro da tendência burguesa de discutir o casamento como uma instituição que não deveria ser vista como um negócio lucrativo, conforme viemos abordando no início deste capítulo. A questão não deixa

²⁶ Conforme aponta a definição de Patrice Pavis, máscara é um recurso que serve também para um distanciamento entre o próprio ator e o personagem, fazendo assim com que o espectador enxergue de maneira deformada o caráter do personagem (PAVIS, 2011, p. 234).

de ser problematizada. Em um jogo de falsas aparências, a Baronesa rebate o marido durante cena V do primeiro ato, quando o dilema é posto:

BARONESA - O Barão já teve ciência do insulto que sofremos?
 BARÃO - Não sei qual seja o arrojado: não a reservarmos para freira...
 BARONESA (irritada) - É um atrevimento inaudito! Um monstruoso abuso sem exemplo nos anais das preclaras cronologias!
 BARÃO (friamente) - Quem é ele?... É rico?
 BARONESA - E que nos importa a sua riqueza? Deixa ele por ser rico de ser filho de um desprezível? (enojada, cuspidando fora) Puh!... que horror!
 (RIBEIRO, 2014 p.163)

O Barão, empenhado em casar sua filha com um jovem rico, é imediatamente censurado pela esposa, que condena tal atitude. A Baronesa chama à pretensa tentativa uma “corrupção de costumes”, em uma ligeira menção à tendência burguesa do período e seu culto à virtude. A personagem Baronesa, que carrega o defeito de uma espécie de má virtude, um desvio de caráter devido a sua falsa aparência, torna-se um artefato cômico com sua hipócrita condenação do casamento por interesse. Ou ainda, a falsa moral, já que a mesma se diz horrorizada com o pretendente, deixando a entender que, mesmo sendo rico o pretendente importa mais o caráter duvidoso do pai. Por outro lado, o alvo de riso acaba se tornando também o próprio amor romântico já que o sofrimento que tal situação gera tanto em sua filha Cordalinda como na própria Baronesa é intensamente exagerado.

BARÃO - Tua mãe ainda se há de arrepender-se de haver recusado a tua mão a Honório de Sá.
 CORDALINDA (horrorizada, pondo as mãos) - Jesus! É o papá quem fala?! Seria capaz de milar-me ao filho de um...
 BARÃO - A um moço de excelentes qualidades, bem apessoado, rico...
 CORDALINDA (amargamente) - Rico!... eis a palavra! – Rico... (angustiada) oh! Meu Deus! (RIBEIRO, 2014, p. 179).

Permeada de gestos melodramáticos, Cordalinda expressa intensamente suas emoções em ações carregadas de exagero, de maneira a causar espanto e fortes impressões no espectador²⁷. A personagem se torna, desse modo, um alvo fácil de riso, já que, em meio a

²⁷ O melodrama no final do século XVIII também surge com novas reformulações a fim de tocar o público. Espécie de forma paródica da tragédia, que tem também como estrutura narrativa temas como o amor e a infelicidade vinda da falta dele. O melodrama apresenta também, em seus artifícios estéticos, tentativas de impressionar o espectador. Já o recurso melodramático é aquele pelo qual produz excesso de sentimentos, um prolongamento dos gestos, com locuções, muitas vezes exageradas, que apresentam forte emotividade. (PAVIS, 2011, p. 239).

estrutura da peça, suas ações se destacam, formando um eixo cômico. No mesmo diálogo, o pai debocha do excesso de sentimentalismo da filha:

BARÃO - O que estou é receoso que sejas vítimas de algum pintalegrete, que venha à lambagem deste fausto que ostentamos.

CORDALINDA (*com fogoso entusiasmo*) – Não tenha esse receio, papá! O homem a quem eu confiar o encargo de minha ventura há de amar-me por mim própria, pelo meu valor intrínseco!

BARÃO (*afagando-a*) - Pobre tolinha! (*assenta-se*) (IDEM, p. 180).

Se por um lado o dilema acerca do pedido de casamento é um dos núcleos mais risíveis da peça, que gira em torno do sentimentalismo de Cordalinda, fazendo referência ao culto sentimental do amor romântico em oposição ao casamento por dinheiro, por outro lado o grande quiproquó da peça se dá pela tensão causada pela presença de oficiais de Justiça em meio à casa cheia de convidados. O quiproquó é um artifício que garante não apenas ação para a dramaturgia da peça, como também prende a atenção do espectador. Esse centro de ação torna-se uma fonte de cenas cômicas e constrangedoras que se desenrolam (PAVIS, 2011).

O clima gerado na dramaturgia pela presença dos oficiais de Justiça, retirando os móveis e os pertences da casa, penhorando os bens, enquanto acontece uma recepção, condena ao riso a família baronesa: possuem títulos, mas não posses. Ou ainda, para manterem determinado status social, acabam gerando dívidas, não pagam seus empregados e dão calotes. Os empregados da casa passam boa parte de seus diálogos na peça a se queixarem acerca do não recebimento de seus salários.

O ridículo de toda situação da família do Barão é tentar viver uma vida de falsas aparências para sustentar uma ilusão oriunda do título. A crítica recai sobre uma velha aristocracia, tentando sobreviver à imposição de novos modelos de vida. A peça retrata um modo de vida ainda presente no interior do Império Brasileiro, e que só passível de ser ridicularizado graças à presença de novas ideias e anseios de ordem liberais. O vício aqui pode ser compreendido como um mau hábito, fortemente enraizado em determinadas práticas. Ao se servir do artefato cômico no conteúdo dramático da comédia, Maria Angélica Ribeiro ataca também determinada ordem social, mais antiga, que estava desalinhada os novos projetos culturais e sociais presentes no interior do Segundo Reinado.

Durante o Brasil Império, após 1822, embora a outorga de títulos nobiliárquicos tivesse sido mantida pelo Imperador, algumas diferenças havia no que tangia ao significado social das concessões. Eles não se configuravam mais como de juro e herdade, não conferindo mais privilégios financeiros, como isenção de impostos. Não se configuravam também como hereditários, sendo necessária, para isso, uma nova concessão. Ao contrário do que ocorria com aqueles titulados durante o Antigo Regime, os títulos também não mais garantiam privilégios judiciais. Em resumo, os títulos de nobreza eram de controle do Imperador, a concessão de determinados privilégios, porém, só era possível com o crivo do Legislativo. Durante o período da Regência, a concessão de títulos fora alterada, sendo, após a abdicação de Pedro I, suspensa por quase dez anos – este cenário se modificaria com a Maioridade de Pedro II, em 1840 (OLIVEIRA, 2016).

Segundo Jéssica Manfrim de Oliveira (2016), a concessão de títulos pelos Imperadores D. Pedro I e seu filho D. Pedro II fora uma estratégia consciente da importância política e social dessas indicações para o fortalecimento monárquico. Eram dois, os critérios: serviços prestados ao estado como trabalhos políticos e militares, e serviços prestados à humanidade, como causas sociais, políticas e religiosas. O dinheiro, portanto, não era suficiente por si só para a conquista dos títulos nobiliárquicos.

O que se observa na maneira em que se formava essa classe no Brasil Império é que ela carecia de funções políticas, dada sua baixa representação nesse campo e, na prática, apenas uma pequena parcela participou como ministro ao longo do Segundo Reinado, como aponta José Murilo de Carvalho em *A Construção da Ordem: a elite política. Teatro das Sombras: a política imperial* (2010). A Monarquia Constitucional, não permitindo a centralidade de poder na mão do Monarca, criou certa disputa em vários setores sociais, sendo acentuado tal quadro durante os anos da Regência. Só mais tarde uma tentativa de centralização retorna durante o Segundo Reinado e tenta, mais tarde, reformar esses quadros da sociedade.

Em síntese, para Sergio Buarque de Holanda, essa concessão de títulos formaria uma determinada aristocracia no Segundo Reinado. Essa classe seria composta de herdeiros de uma espécie de tradição sem raízes, já que, antes da abdicação do Imperador, havia mais marqueses, condes e barões no Brasil do que os tivera Portugal em 1803, quando foi reformado o quadro da nobreza. Tal número cai durante a Regência, e durante o Segundo Reinado cresce um pouco, mas ainda de forma inferior à do início do Império. Essa classe que se formara em torno dos títulos seria uma espécie de herança de determinadas tradições,

mesmo que a titulação não fosse passada de maneira hereditária e mesmo com as várias interdições sociais e políticas que ela sofrerá ao longo das mudanças constitucionais no Império. (HOLANDA, 2011, p. 36).

É a caricatura desta permanência de uma “nobreza” no período que teria permitido a criação de conteúdo cômico para Maria Angélica Ribeiro. Por esse modo, vemos que o cerne crítico da peça se concentra em uma classe decadente. Usando de artifícios da comédia satírica, que critica determinada prática social, o gênero lhe serve também como um instrumento político (PAVIS, 2011). Desse modo, a autora se insere em um corpo de ideias liberais que condenam pequenos e grandes privilégios. Na peça, a fim de que determinados status social permaneça, a tentativa do Barão é inserir seu filho no serviço público com um bom cargo:

BARÃO - Vai te vestir que tenho de apresentar-te ao ministro; quero ver se te alcanço um melhor lugar na Secretaria. (*ergue-se*). A 1 hora devemos estar com ele. (Juvenal olha relógio)
 JUVENAL (depois de tocar a campainha) - São 11 horas e meia: depois do meio-dia meu pai pode procurar-me no hotel da Europa, aonde vou almoçar.
 BARÃO - Roupa preta: os homens de Estado dão grande importância às exterioridades. (*Entra César pela direita do fundo*) (RIBEIRO, 2014, p. 177).

No diálogo, o Barão aconselha seu filho a se vestir de maneira *tal qual os homens do Estado*, o que, segundo ele, é valorizado. A face moralista e o intuito da comédia não deixam de ser, porém, a forte inclinação da dramaturgia. Ao final da peça, seguindo o protocolo do gênero da comédia, a conciliação dos conflitos traz o tom da lição. Cordalinda, ressentida por ter descoberto ser enganada pelo personagem por quem estava apaixonada, Piramo, aceita o pedido de casamento de Honório Sá, que, por ser rico, traria a solução para as dívidas da família da jovem, salvando assim a honra da família. Uma das últimas falas do Barão escancara o seu fundo moral e a possibilidade, sempre apresentada ao homem branco, de recuperação de sua virtude:

Barão (*muito comovido*) - Deus lhe dê a energia que me faltou. Vou trabalhar para restituir à minha filha o empréstimo que me faz do seu dote e mostrarei a meu genro que não é impossível a reabilitação moral do homem, a quem causas maiores afastaram do cumprimento dos seus deveres. Por mais difícil que me seja, Sr. Sá, hei de convencê-lo de que não sou indigno da estima de um homem de bem. Esta casa vai fechar as suas portas a esses falsos e famintos amigos, que não tardarão a espalhar por toda a cidade o deplorável fato que os afugentou desta sala. A ordem, o trabalho e a economia serão os elementos da regeneração social. (*continuam a conversar passeando*). (IDEM, p. 221).

Ao longo da peça, o Barão passou por vergonha e humilhação pelo seu comportamento perdulário e por ter seus bens penhorados em meio a uma festa. Ao final, porém, seguindo o protocolo das tendências teatrais burguesas que inspiram Maria Angélica Ribeiro, ela concede uma espécie de redenção ao personagem. A dramaturga dá ao público a possibilidade de julgar através do riso, mas propõe, como saída, um arranjo que possibilita um caminho para uma espécie de regeneração.

O projeto regenerador da sociedade, profundamente debatido no Ginásio Dramático, e aqui ao correr da pena de Maria Angélica, serve de instrumento cômico. À sua maneira, a autora se posiciona frente a uma classe decadente, cujos valores, como a virtude e a moral, não podem ser reformados sem que antes haja uma revisão de suas próprias práticas sociais enraizadas. Coloca em distanciamento emocional e ao julgo dos espectadores parte de uma sociedade, assim como a estrutura social que se organiza cheia de vícios, ainda não alinhada de maneira ética e moral para produzir suas próprias riquezas.

2.3.2 A Ressurreição do Primo Basílio e a nova moda do realismo

Uma das últimas ocupações de Maria Angélica Ribeiro foi colocar sua marca em um intenso debate na crítica literária e teatral entre 1878 e 1879, com a peça *A Ressurreição do Primo Basílio*, de 1878, que foi sua oposição através do riso à chegada do Realismo português ao Brasil. A peça, uma paródia da tentativa teatral de trazer para os palcos o romance de Eça de Queirós por um autor pouco experiente, é segundo Valéria Andrade (2011), assinada pelo pseudônimo de “calouro” para ironizar as fracassadas tentativas da montagem teatral da mesma.

Em 27 de maio de 1878, quando a crítica literária e teatral se debatia entre a imoralidade, de um lado, e, do outro, os aspectos estéticos realistas no romance, o autor Ferreira de Araújo leva aos palcos do Teatro Fêlix a primeira montagem de *O Primo Basílio*, sem muito sucesso. Mais tarde, em 4 de julho, é a vez de o dramaturgo Antonio Frederico Cardoso de Meneses fazer o mesmo. Essa última, segundo Silva Maria de Azevedo (2012),

teria recebido inúmeras críticas. Peça longa, composta por cinco atos e nove quadros. A crítica teria sido unânime a respeito de seu fracasso²⁸.

O romance, que era bastante polêmico já que parte da recepção o considerara imoral, traz, em seu enredo, um casamento desmoralizado. Graças à sedução e conquista por Basílio de sua prima, que se descobre enganada e é descoberta pelo marido, a romântica protagonista tem seu casamento destruído. O valor estético, porém, é exaltado pela crítica graças à narrativa impecável tanto no âmbito sentimental quanto acerca das descrições. A montagem teatral brasileira sofre algumas alterações notáveis no seu enredo. A primeira delas é a criação uma nova personagem, uma amante francesa para Basílio. A outra trata de uma mudança estrutural no enredo, que torna Jorge, o marido traído de Luísa, o executor de sua morte (AZEVEDO, 2012, p.37).

A comédia de Maria Angélica Ribeiro é uma espécie de paródia, não apenas para com a montagem fracassada, mas em relação ao próprio momento histórico. Importa sua maneira de se posicionar, e não apenas no campo das disputas estéticas como também acerca da própria temática moralista que conduz parte dos debates. Preocupação essa que, não por acaso, já se mostrava presente em peças anteriores.

No que tange a esse debate, sabemos que a crítica teatral era uma importante aliada para a consolidação da esfera teatral como campo autônomo no espaço público. Tal como define Habermas (1962), a crítica é compreendida como um dos estágios de elaboração da esfera pública, sendo a crítica específica, direcionada e especializada uma maneira de seu fortalecimento. Esse intenso debate em torno da adaptação da montagem de *O Primo Basílio* revela como o meio teatral já havia se fortalecido, assim como meio literário. Já com algumas peças bem-sucedidas no seu repertório, a escolha de Maria Angélica Ribeiro por uma adaptação de uma peça e um romance de discussão tão acalorada na crítica revela seu empenho em manter consolidada sua carreira e seu nome no meio.

Quando essa autonomia teatral começa a surgir, a crítica já estava sendo importante aliada. Estar em consonância com ela completa também o ofício da dramaturga. Ela, que atuando também como tradutora, certamente não estava alheia às tendências estéticas do período, deixa claro, ainda por cima, que se punha dentro da esfera teatral de forma

²⁸ Cf. Azevedo, Silva Maria. **A recepção de *O Primo Basílio* na imprensa brasileira do século XIX: Caricatura, Humor e Crítica Literária.** Patrimônio e Memória. São Paulo, Unesp, v. 8, n.1, p. 27-42, janeiro-junho, 2012.

dominante e atuante, conectada ao que estava acontecendo nos palcos e na crítica, podendo ainda brincar com essa, quase em um exercício de metateatro.

Neste sentido, cabe observar ainda que em 1879, quando Maria Angélica Ribeiro escreve sua versão teatral para *O Primo Basílio*, outro debate ocupa a esfera teatral. A intensa preocupação, talvez por uma herança dos projetos românticos que visavam reconstituir o sentimento de pertencimento à nação que se desenhava no pós-independência, o que permeia os debates se dá em torno das inúmeras peças estrangeiras que chegam aos palcos brasileiros.

Anteriormente, alguns anos antes, em 1873, Machado de Assis²⁹ publicara um texto intitulado *Instinto de nacionalidade*, em que lamenta o excesso de montagens estrangeiras no período. Saudosista em relação a montagens nacionais anteriores, como as de Martins Pena na primeira metade do século, o autor demonstra preocupação com a ausência de produções locais. Esse tipo de projeto, nos anos anteriores, fora fundamentais no campo das Letras para a construção da autonomia nacional. Projeto esse que Machado de Assis representava um dos principais expoentes. Em seu artigo, o autor lamenta que grande parte das produções se limitam ao que ele denomina como forma apelativa aos “instintos inferiores”, a exemplo, o burlesco.

Em 1878, de um lado o realismo chega de Portugal, movimentando a crítica literária, de outro, a crítica teatral lamenta o estouro do gênero burlesco e da opereta, como em artigo publicado por Joaquim Manuel de Macedo, *Memórias da Rua do Ouvidor* (1988). Interessante notar como ali que o autor se refere à Rua do Ouvidor, na capital do Império, como um espaço de vivência de artistas e onde se fundara o Alcazar³⁰. Espaço, que segundo ele teria sido responsável pela decadência da arte dramática nacional, seguindo o mesmo sentimento de indignação de Machado de Assis.

A peça escrita por Maria Angélica Ribeiro, por sua vez, não configura entre os gêneros que surtiam grande sucesso nos palcos do Alcazar, embora o apelo cômico estivesse presente. A paródia fez parte do repertório do teatro musicado e das operetas em diversas ocasiões, como quando um dos principais autores do período, Francisco Correia Vasques (1829 - 1892),

²⁹ Cf. Machado de Assis. **Crítica Literária**. Rio de Janeiro, Jackson, 1951. Vol.29 p. 150-151.

³⁰ Segundo Silvia Cristina de Souza, inaugurado em 17 de fevereiro de 1859, pelo empresário francês Monsieur Arnaud, o Alcazar funcionou até fins da década de 1880, tendo trocado de nome várias vezes durante sua existência. In: Souza, Silvia Cristina Martins de. Com Um olho no entretenimento e outro na política: História, teatro cotidiano politizado no Alcazar Lírico (Rio de Janeiro, década de 1860). **BALEIA NA REDE - Estudos em arte e sociedade**. ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, nº. 1, 2012.

transformou peças estrangeiras famosas em versões cômicas. Em 1874, Artur Azevedo, com sua versão livre da montagem francesa da opereta *La file de M. Angot*, escreve *A Filha de Maria Angu*, cujo enredo é uma nacionalização desde o título até o pano de fundo da peça (PRADO, 2008). A respeito do gênero, Arthur Azevedo (apud SEIDL, 1937, p.165) o defende: “Eu, por mim, francamente o confesso, prefiro uma paródia bem-feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçados e mal escritos, em que se castiga o vício e premia a virtude.”

Artur Azevedo, em uma referência clara ao drama sério, gênero esse trazido por influência de Dumas Filho na França, toma partido, à época, nas discussões críticas sobre o pequeno valor estético que a opereta e os demais estilos cômicos teriam. Segundo parte da crítica, esses seriam inferiores a gêneros como a chamada Alta Comédia ou, ainda, à comédia séria. Anteriormente, autores como Martins Pena, passando por França Junior, teriam abusado dos artefatos cômicos, ganhando notoriedade nos palcos e assim iniciando uma tradição, a da aposta certa, portanto, no riso. Como coloca Vilma Arêas,

Na verdade em nosso teatro permanentemente em crise, é a tradição cômica que assegura certa linha de continuidade, muitas vezes repetitiva. Não que faltassem aos nossos homens de letras a intenção e o desejo de inovar, abandonando o que lhes parecia o filão popular e grosseiro. (ARÊAS, 1990, p. 87)

Ao se localizar dentro da tradição cômica, Maria Angélica Ribeiro se coloca junto a autores que se negaram a impor modelos estéticos estrangeiros e a corresponderem ao gosto do público. A comédia e o cômico, mesmo que em alguns momentos tenham se desviado de sua intenção crítica e de sua postura nacionalista, como o fizera Martins Pena na primeira metade daquele século, serviriam para Maria Angélica Ribeiro se posicionar de forma marcante frente à própria esfera teatral.

2.3.3 A paródia como estratégia de autenticidade brasileira

Bartolomeu (entusiasmado) - Que linguagem! Que doutrinas! Que realismo! Há quem morda no calcanhar do primo Basílio; acham-no cínico, imoral, livre na ideia e licencioso na forma...Ditos de oficiais do mesmo ofício! - [...] zoilos rugidores dos bons Felintos!...Compreende-me o Sr. Manoel Inácio? (RIBEIRO, 2014, p. 247)

A escolha de Maria Angélica por parodiar o realismo francês é uma maneira não apenas de corresponder esta tradição, como também de ao seu modo incrementar com nacionalização sua peça face ao chamado estrangeirismo. Bartolomeu é a caricatura do amante do estrangeirismo e do realismo. Tem como desejo sair do Brasil, que segundo ele seria símbolo de atraso. Portugal, sim, significava o avanço e o progresso do “percurso do Realismo” (RIBEIRO, 2014, p. 230).

Em sua paródia, um dos recursos mais risíveis utilizados pela autora reside na mania de Bartolomeu de mudar seu nome para “Basílio” e, em seguida, impõe que todos ao seu redor façam o mesmo como Pascoal, seu empregado:

PASCOAL (rindo-se) - A “bem da pátria dos Basílios”!...
 BARTOLOMEU (sério) - Como é seu nome de ora em diante?
 JOSÉ PEREIRA (de mau humor) - José Pereira Basílio. (RIBEIRO, 2014, p. 235)

Essa repetição de “Basílios” se torna um mecanismo teatral que fornece ao espectador e ao leitor uma forte impressão de excesso. A quantidade de vezes que o nome aparece na peça, modificando assim a identidade dos próprios personagens, é o que reverbera essa desestabilização da naturalidade, presente na estética cômica. Não é apenas com nomes de personagens que a repetição é inserida, mas em vários detalhes ao longo do enredo:

BARTOLOMEU - Hei de ensinar-lhe o fadinho do Vimioso pelo sistema Basílio... Vamos ao caso para que a chamei. Quando Vmcê. determinar o jantar, recomende o cozinheiro que prepare todo os molhos e guisados à moda do primo Basílio... Sopas, saladas, assados, legumes, ovos, etc. etc. à Basílio!... (IDEM, p. 243).

A quebra da normalidade e o descongelamento de emoções que se dão com o riso, aqui destinados àqueles que Maria Angélica Ribeiro está a zombar, são causados pelo enorme sucesso do romance *O Primo Basílio*, à enorme exaltação da crítica para com o romance português. Ali reside seu metadiscorso crítico acerca do seu próprio meio literário e teatral. Seu posicionamento é sério e busca não apenas responder à sua própria contemporaneidade como também almeja falar a seu próprio público, em seu próprio contexto e linguagem.

Zomba das próprias tendências literárias e teatrais, dos críticos e das elaborações analíticas que criam, em um diálogo de Panfírio e Bartolomeu acerca da construção de uma dramaturgia que tem como tese a moralidade, principalmente da mulher. Os dois discutem acerca do desfecho dado à personagem:

BARTOLOMEU - E quando se restabelece, casa-se?

PANFÍRIO - Não, senhor: morre miserável, vítima de mil sofrimentos do corpo e do espírito.

BARTOLOMEU - Antes fosse de um ataque cerebral.

PANFÍRIO - Morreu como havia vivido: abandonada pelos homens e acohada pela clemência de Deus.

BARTOLOMEU (*admirado*) - Oh!... porém não se regenera?!

PANFÍRIO – Não, senhor,.. eu entendo que a regeneração da mulher culpada não passa de um idiotismo dos hiperbólicos romancistas. A perdida pode apresentar-se ante o Cristo absolvida pelo arrependimento, mas não lavar-se do lodo de que a sociedade salpicou-lhe a face. Nem Deus perdoa a mulher perdida. (IDEM, p. 253)

Cabe destacar ainda que o diálogo se preocupa em retratar importante debate que circulava no período a respeito da impossibilidade de regeneração social da mulher – tema que como discutimos no início deste capítulo, muito incomodava Maria Ribeiro. Importantes autores do período inserem tal debate em suas peças. São exemplos *As Asas de Um Anjo* (1858), de José de Alencar, influenciado por montagens de peças de autores estrangeiros, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, *Marion Delorme*, de Victor Hugo e *As Mulheres de Mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust. A peça é uma versão da história da prostituta regenerada, redimida pelo amor oferecido por um homem da sociedade – mas que acaba sempre morta, pois tem somente na morte sua possibilidade de regeneração última³¹.

Sempre muito crítica, em dado momento na peça, por exemplo, como caricatura, Bartolomeu diz à personagem Inocência sobre o nome desta:

BARTOLOMEU - horribilíssimo! Inocência! Que ferro! É um vitupério, um pleonasma! Uma redundância, um anacronismo, uma falta de unidade do estilo realista, enfim!... Não concordas? (IDEM, p. 240)

A maneira carregada na fala de Bartolomeu confere não apenas comicidade, garantindo o riso, como sua carga expressiva corresponde a mecanismos teatrais. Recursos esses que separam padrões literários de padrões teatrais. Os elementos que compõem a

³¹ Cf. AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984; e ALENCAR, José de. **As Asas de Um Anjo: Comédia**. Rio de Janeiro: Editores Soares e Irmão, 1860.

dramaturgia são diferentes daqueles que compõem o texto literário, teatro não é uma realidade que, como a pura palavra, chega aos espectadores pela pura audição. No teatro não somente ouvimos, porém, e mais ainda, antes de ouvir, vemos (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 6). Por esse modo, artifícios cômicos presentes são também de uma potência teatral, o que revela a inclinação da autora para os palcos dados os inúmeros elementos que a mesma insere em suas peças. Elementos como a expressão de Bartolomeu ao falar, ou mesmo os mecanismos da paródia que permitem repetições.

A tradição da comédia e do cômico no Brasil, ao inserir esses mecanismos teatrais próprios do estilo, corresponde assim à delimitação de seu próprio campo, desvinculado dessa maneira da área literária, algo que certamente a crítica ainda não havia compreendido – por não dar à tradição da comédia, ainda, o respeito que esta merecia. Maria Angélica Ribeiro se refere então à crítica literária e teatral como aquela que valoriza romance e drama, mas é no jogo cênico, nos quiproquós e nos elementos cômicos que ela reina, que ela melhor articula sua expressão no mundo, a um só tempo, o seu estar no mundo público³²: o modo como se posiciona enquanto autora respeitada de teatro, capaz de dominar a um só tempo os temas, o estilo e a crítica de sua época, plenamente consciente de seu horizonte e de suas possibilidades.

³² Esta maneira de estar no mundo ou ainda a expressão "ser no mundo" deriva da compreensão de homem, como sempre, um ser jogado no mundo, com um horizonte a partir do qual compreende a si próprio – e ao próprio mundo, a partir de sua experiência com o mundo ele constrói a própria existência. (DIAS, 2015). É conceito fundamental na obra de Martin Heidegger - **Ser e Tempo** (1927) e de toda a tradição hermenêutico-fenomenológica posterior.

CAPÍTULO III

O FEMININO EM MARIA ANGÉLICA RIBEIRO: ENTRE A SÁTIRA E A TRANSGRESSÃO

A diferença sexual, entretanto, não é, nunca, simplesmente uma função de diferenças materiais que não sejam de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas. Além disso, afirmar que as diferenças sexuais são indissociáveis de uma demarcação discursiva não é a mesma coisa que afirmar que o discurso causa a diferença sexual. (BUTLER, 2019, p. 195).

Maria Angélica Ribeiro encontra na construção dramaturgica e na linguagem teatral, um modo de materializar sua consciência no mundo. Tal possibilidade é garantida pelas expressões possíveis do teatro e pela capacidade de a autora representar, através dos elementos dramaturgicos, alguns sujeitos sociais. A própria ideia por ela construída de gênero feminino pode ser observada na construção de seus personagens. Mais do que um modo de escrever, sua dramaturgia pode definir tais ideias e, assim, o que ela representa cria importante significado simbólico, expressa o mundo que a rodeia, bem como a forma – muitas vezes transgressora – como ela se posiciona frente à diversidade social dos sujeitos e as inúmeras possibilidades de caracterização das personagens femininas.

A relação entre linguagem e consciência de estar no mundo é estreita. A linguagem cria possibilidades de se dar forma à existência. Discurso e arte possibilitam materialidade a essa existência. Ao escrever, Maria Angélica Ribeiro produz discurso próprio no espaço público, se inserindo de forma política no mundo e colocando em evidência as diferenças subjetivas do grupo social que representa – um movimento, portanto, político (ARENDR, 2009). Suas construções dramaturgicas poderiam contribuir, de modo a fortalecer, ou tencionar, de forma transgressora, discursos já presentes na esfera pública – como iremos discutir neste capítulo. Mesmo que o feminino não fosse a única temática possível nos debates públicos, a possibilidade de evidenciar os próprios discursos políticos e a de selecionar qual trazer à tona, ainda que através da imaginação artística, possibilitavam a nossa autora uma atuação política no endereçamento e discussão das questões de sua época. A dramaturga se

posiciona de maneira afetivo-teórica frente a seu mundo. Afetivo pois a partir daquilo que sente e teórica ao possibilitar elaborar esse mundo.

Apenas em 1852 é criado um periódico voltado para o público feminino sendo dirigido por uma mulher. *O Jornal das Senhoras*, criado pela poetisa, dramaturga, romancista e jornalista Joana Paula Manso de Noronha (1819 - 1875), argentina exilada no Brasil durante a ditadura de Rosas³³. O espaço do jornal é uma possibilidade de posicionamento variado para acentuar a diversidade discursiva na esfera pública. Mesmo que em termos civis os direitos de homens e mulheres não fossem similares, a ocupação do gênero feminino nesses espaços representava uma nova dinâmica capaz de confrontar a hegemonia patriarcal. Mais do que essa ocupação, se posicionar enquanto pertencente ao gênero feminino era fundamental, o que Maria Angélica Ribeiro faz.

A estética teatral carrega em si a capacidade representativa. Embora os limites entre realidade e processo ficcional sejam grandes, durante o século XIX o movimento Realista traz a tentativa clara de que o teatro se tornasse uma espécie de espelho da realidade. Conforme vimos nos capítulos anteriores, tanto as comédias quanto os dramas, à época, trazem consigo a necessidade de educar o espectador. A extração da realidade presente na construção dramaturgica carrega, porém, um sentido estreito. O reconhecimento no público, bem como a elaboração de um espaço de possibilidades da própria construção do real, modifica aquilo que pode ser transformado, despertando aquilo que poderia ser despertado³⁴.

Maria Angélica Ribeiro traz, em sua dramaturgia, não apenas sua consciência do mundo que a cerca, mas pode impor suas próprias concepções acerca do gênero feminino e de suas definições. Uma vez que compreendemos que essas construções são históricas e sociais, analisar como Maria Angélica Ribeiro se posiciona frente a essas construções traz uma dimensão do que era construído no interior do pensamento oitocentista – sobretudo acerca das questões de gênero. (SCOTT, 1990).

Para Judith Butler, gênero é um ato intencional. Sua construção é repleta de significados que transparecem através dos discursos e dos elementos presentes nesta, que pode assim ser visto como um gesto performativo que produz significados. Em seu

³³ Para Constância Lima Duarte (2016), Joana Paulo Manso de Noronha fez história ao ser a primeira mulher a dirigir um periódico na capital do Império.

³⁴ Importante mencionar que o período aqui tratado traz consigo a consciência de presença do sujeito no mundo e da construção de um espaço de expectativa. Revisitar o passado, com a certeza de construir o futuro. (KOSSELECK, 2006).

pensamento, o gênero é uma construção que se utiliza da performance, seja ela através do discurso, da linguagem artística ou, mesmo, do social. O gênero é construído através desses inúmeros artifícios cotidianos presentes no tempo (RODRIGUES, 2012).

A leitura de Butler de gênero como ato performativo diz respeito a um termo que vai além das ligações em que performance constrói com as atividades artísticas. Essa leitura está ligada ao ato de elaborar a noção de gênero como identidade construída. De construir elementos, transformá-los em ação³⁵. Os meios artísticos e a linguagem seriam, portanto, um caminho, uma ferramenta para atitude performativa do gênero no meio social, instrumentos capazes de criar materialidade peculiar no mundo. Quando a autora Judith Butler defende que uma identidade de gênero seria construída, ela reafirma que ela seria performativamente constituída. O gênero, para ela, se dá de maneira que pode ser constituído em qualquer corpo. A maneira de performar o gênero é o que é capaz de defini-lo. É um ato cultural e não natural, que existe no interior de uma sociedade e das maneiras como esta fora e é constituída.

Se compreendermos que a noção de gênero é constituída em um interior histórico sociocultural (SCOTT, 1990), a forma como os gêneros masculino ou feminino atuam socialmente deve ser observada. Maria Angélica Ribeiro, enquanto sujeito que escreve peças teatrais, transgride uma maneira de performar seu gênero até então no mundo social, mas também elabora uma consciência possível dessa maneira de o feminino estar, ou ainda, de elaborar sua presença no mundo. As construções de suas personagens podem espelhar como ela vê essa atuação no mundo e também as possibilidades de se estar no mundo. Sendo tanto um espelho dos limites estabelecidos ao gênero feminino na época como também, de suas possibilidades de crítica e transgressão.

As feições das personagens, suas maneiras de falar, de se vestir, e os papéis que exercem nos enredos das peças, esses todos são alguns dos elementos que espelham para nós a construção de gênero feminino no oitocentos. Localizar tais elementos na construção dramaturgica, no sentido de compreender como os personagens têm feições de relevância simbólica, é um esforço que revela a concepção de mundo possível e visível para a

³⁵ Segundo consta no **Dicionário de teatro** de Patrice Pavis (2011), a *performance* seria um estilo teatral usado dentro nas artes visuais, iniciado nas décadas de 1960, semelhante ao *happening*, que associaria as artes visuais, o teatro, a dança a música, poesia e cinema. Já no caso da ação executada pelo *performer*, trata-se de um termo para designar aquele que fala e age em seu próprio nome enquanto artista e pessoa. Porém como aponta a autora Carla Rodrigues (2012) a palavra performance, ganhou ao longo dos tempos enorme polissemia. No caso aqui específico, Butler se aproxima ainda da semântica original da palavra em inglês, que pode ser traduzida por desempenho, ou ato de desempenhar algo.

dramaturga. Esses elementos tornam possível a expressão dessa concepção à medida que revelam seu potencial de possibilidades e se tornam visíveis à medida que revelam aquilo que ela mesma enxergava em seu meio³⁶. Assim sendo, iremos agora discutir alguns destes elementos e como eles aparecem em suas obras.

3.1 A mulher e o espaço privado

O ambiente cênico em que passa grande parte da ação das peças de Maria Angélica Ribeiro nos textos aqui analisados é o âmbito privado, a casa de família. Espaço em que as mulheres na ordem social imperial exercem seu papel doméstico e sua função social. Conforme rubrica que detalha como deve ser disposição do espaço:

Na noite do mesmo dia. Gabinete esteirado, com portas ao fundo e aos lados. Poltronas, divã à direita, secretária à esquerda, mesa ao meio, com livros, objetos para escrever, tímpano e candelabro com velas acesas. (RIBEIRO, 2014, p. 79)

O lar e o papel social da mulher dentro da casa ganha um contorno peculiar que é observado e constantemente avaliado pela sociedade. Seu trabalho e sua dedicação ganharam, na modernidade, uma espécie de função social que passam ser vistos como uma função civilizatória. A intimidade do lar e as relações subjetivas entre os laços são complexificados, uma vez que elas deveriam seguir um bom padrão. (D'INCAO, 2004, p. 4501).

Em *Cancros Sociais*, como vimos nos capítulos anteriores, Paulínia e sua filha, Olímpia, fazem parte do núcleo doméstico da peça, juntamente com Marta, a protagonista. Ainda temos, como coadjuvante, a presença de Matilde, amiga de Paulínia, que divide grande parte dos diálogos com a mesma. Temos assim que Paulina é o constructo da personagem virtuosa, dedicada à casa, à família. Esse ponto pode, agora, ser aprofundado. Generosa, cuidadosa e cuidadora em relação aos amigos e com a boa educação da filha, Olímpia, parece resumir em si a apresentação das construções do gênero feminino esperadas pela então nascente classe burguesa. Porém, a personagem, como fora delineado em diálogos anteriores a respeito do que pensa sobre o casamento, não é apenas passiva em relação à conduta de valores; ela também sabe transmiti-los e se posicionar frente às demandas sociais:

³⁶ Como define Reinhart Kosseleck (2006), nesse período da modernidade é possível construir um espaço de horizonte de expectativas, questionando o passado, elaborando o presente e projetando o futuro – algo que Maria Angélica Ribeiro faz muito bem em sua escrita.

PAULINA: - Vejo-te um tanto inclinada ao luxo, a ostentação... Olha que estas duas paixões, nunca conduzem a mulher à verdadeira felicidade! Demais, minha filha, não é a profusão e riqueza dos atavios que está o encanto de uma moça; é na simplicidade composta deles. (RIBEIRO, 2014, p.70).

Paulina, ao se referir a sua filha Olímpia, transmite, com a autoridade conferida pela maternidade, valores tão caros para os ideais burgueses. A felicidade sendo construída não de forma ilusória, mas como um ideal fruto da virtude humana... Em dado momento, já no segundo ato, Paulina, prefere estar com marido, sendo fiel ao seu sentimento, do que estar socializando na sala:

EUGÊNIO: - Não acho conveniente a tua ausência da sala.

PAULINA: - Inconveniente seria eu deixar-te só, incomodado como te achas.

EUGÊNIO: - Preciso somente de um pouco de descanso.

PAULINA: - Pois descansa. (assenta-se perto da mesa e pega em um livro) Mais tarde iremos juntos.

EUGÊNIO (levemente impaciente): - Eis uma encantadora teima! Agradeço-te, mas...

PAULINA: - Não insistas; não vou para a sala sem ti. (RIBEIRO, 2014, p. 81)

Com falas amorosas de Paulina e Eugênio, a cena revela perfeita harmonia entre o casal. No enredo, porém, será a quebra dessa harmonia, dados a desconfiança e os ciúmes de Paulina com a chegada de Marta, que irá criar grande parte da tensão na peça. A perturbação emocional de Paulina será responsável por desestruturar até mesmo o ambiente familiar. Ali, na casa, sua função é de cuidadora e de administradora – função esta abalada com a chegada de Marta, que passa a ser responsável pela função de cuidar da casa, como empregada, após Eugênio comprar sua alforria. Desde o início, Maria Angélica Ribeiro vai delineando em sua heroína suas qualidades virtuosas, que ficam mais claras a medida que a trama se desenvolve: as atitudes de Marta são melhor compreendidas quando seu verdadeiro papel é revelado, ficando assim exposto seu sentimento de maternal³⁷. Cabe porém destacar que se o quadro de personagens, no Drama, é elaborado com mais profundidade sentimental, nas comédias de Maria Ribeiro, algumas nuances são mais caricatas. Convenção esta da própria comédia, enfatizar e tornar visíveis de maneira exagerada as características dos personagens.

Em *Um Dia na Opulência* (2014) a Baronesa da Engenhoca é a principal personagem do núcleo doméstico. Sua composição carrega defeitos, resultados do luxo e da obsessão por um luxo insustentável. Fazem parte, ainda, do enredo: Cordolinda, Guilhermina, Miquelina,

³⁷ O tema da maternidade alijada de Marta, mulher negra ex escravizada, será aprofundado no próximo capítulo.

Aninhas, Maria Joaquina e Mariana, personagem que apresenta forte contraste, por ser uma empregada “reclamona” durante a peça. A Baronesa, por ter a função na comédia de espelhar os vícios, ao longo do enredo se ocupa mais com status ao contrário de Paulina em *Cancros Sociais*.

BARÃO (irônico) - Teme o comprometimento das suas funções materno-receptorais?...

BARONESA (grave) - Sim, senhor! Uma boa mãe é responsável perante a sociedade pelos bons princípios de seus filhos. E depois... *noblesse oblige*. (RIBEIRO, 2014, p. 161).

As expressões da personagem são elaboradas com trejeitos mais vulgares e modo de falar menos delicado, suas ações são muitas vezes zangadas e irritadiças. Ao longo da peça, humilha seus criados, sendo pouco generosa. Ao receber os cobradores, também fica a desviar. Sendo questionada pelo marido sobre sua função maternal, a Baronesa lhe dá a resposta, expressando sua preocupação com o mundo social. Postura bem diferente das de Paulina e Marta em *Cancros Sociais*. Na Baronesa, o sentimento materno é elaborado, ao contrário, como um elemento de poder e status social em que o julgamento alheio deveria ser levado em conta.

Mariana, uma das criadas na casa dos Baroneses, é o estereótipo da criada fofoqueira. Como bem definido na descrição da personagem, é “mal paga” o que lhe confere, no enredo, a possibilidade de confrontar os patrões. Vive a lamentar que não recebe os atrasados com os demais criados. Sua função no enredo funciona por questionar a desordem estabelecida dentro do ambiente. A família preocupada com a opulência do mundo social, sem cuidar do interno. Temos aqui uma crítica social forte: o lar, ambiente sagrado e privado da família burguesa, não é, pela Baronesa, assim compreendido. Ela elabora e cuida deste sempre como espaço propício para desfile da aristocracia, para a exibição de luxo – e no caso aqui empreendido, de falso luxo e aparência. Valores que a nova ordem social nascente no período tentava deixar para trás, como construído nos capítulos anteriores.

Como delineado no capítulo 1, Hannah Arendt (2009) entende que as definições de espaço público e o espaço privado acabariam por ter seus sentidos profundamente alterados durante a modernidade. Curiosamente, assim como o espaço público se desenvolve na modernidade – como lugar de interação entre indivíduos livres e iguais, pressuposto do estado moderno de direito – do mesmo modo, o nascente ideal burguês de exaltação à intimidade e à vida familiar modifica radicalmente a compreensão de espaço privado, em direção a novos

valores que a aristocracia decadente não conseguem entender ou valorizar, como a peça o demonstra. Inclusive, escancarar no espaço público, através da atividade teatral, as próprias atividades consideradas femininas ou de âmbito doméstico, é um dos sintomas dessa alteração de sentidos de ambas as esferas neste período da modernidade, cujas relações se tornaram cada vez mais fluidas e interpenetradas.

Paulina e Marta, ao longo do enredo de *Cancros Sociais*, são cheias de virtudes, e mesmo que por meio de muito sentimentalismo, são construídas com o intento de causar no espectador e no leitor admiração. Envolvem com suas qualidades e também seus cuidados domésticos, que na verdade são reflexos do bom caráter de ambas. Atributos que, como notamos nas peças contemporâneas de outros autores, estavam sendo debatidos de maneira pública, mesmo que sendo exercidos no mundo privado. Nos casos das personagens Baronesa e de Mariana, ao contrário, a atitude de ambas ao longo do enredo cria distanciamento, uma estratégia da comédia para possibilitar ao espectador o posicionamento crítico. O que revela a ampla tentativa da dramaturga de debater tal caracterização de forma pública.

3.2 As personagens femininas: entre o sentimentalismo e a razão.

PAULINA (*caminhando vagorosamente*) - Meu Deus!... O que hei de fazer?...
 BARÃO (*acompanhando-a*) - Cumprir a sublime missão da mulher: amar e esquecer. (*sai Paulina.*) (RIBEIRO, 2014, p. 143)

Cabe observar que o Romantismo, em sua essência estética e criação poética, propõe a exaltação de sentimentos que revelassem certa idealização do sentimento. Sendo as inúmeras correntes estéticas que surgem no período em terras brasileiras diferentes formas de lidar com os atributos humanos e suas emoções. Alguma dessas correntes apontam o sujeito ideal dos românticos como sendo aquele que seria autêntico, com pureza de tocar o mundo. A proposta estética de Schiller (1991) irá permear não apenas o movimento romântico alemão, mas grande parte do debate moderno acerca das construções dramáticas. Algumas personagens de Maria Angélica Ribeiro dialogam com essas possibilidades de construção estética para o gênero feminino, para o qual são atribuídas características românticas.

Conforme salienta Gessica Guimarães (2017), embora conceitos como ingênuo e sentimental fossem uma tentativa do autor de refletir sobre as noções do belo, elas foram essenciais na constituição do homem moderno. O conceito de sentimental se aplica àquele

sujeito que se distancia da sua natureza e passa a observá-la de modo a construir um horizonte possível de atuação no mundo que o cerca, sabendo assim se relacionar com ele de maneira profunda. E como vimos anteriormente, autores da geração anterior a Maria Angélica Ribeiro, como Gonçalves de Magalhães, trouxeram aos palcos interesses do movimento romântico influenciado pela educação estética de Schiller³⁸. Principalmente pelo esforço destes sujeitos de modificarem o mundo que o cercava. Mais tarde, essa educação estética terá como alvo as mulheres e seu comportamento no lar e em outras esferas. Tema presente nas dramaturgias, romances e folhetins de então. Maria Angélica Ribeiro, na construção de algumas personagens, mesmo que de maneira caricatural, apresenta características que permeiam parte dessas reflexões que envolvem a tentativa do uso da estética como uma forma de educar as emoções.

De certa maneira, é como se a dramaturga respondesse a essa tendência temporal a respeito da idealização do feminino. Ou ainda, colocasse em evidência maneiras possíveis de atuação no mundo do gênero feminino. Vemos personagens que questionam a imposição do casamento por interesse, idealizando assim uma vivência amorosa espontânea, natural, totalmente entregue à pureza. O ideal de que o sentimento possa vir a existir, resistir, em relação. Em *Cancros Sociais* essa idealização de amor puro, intenso e sentimental presente na construção das personagens femininas não aparece como no caso das comédias, aqui abordadas, *Um Dia Na Opulência* e *O Primo Basílio*, embora o tema do casamento seja tematizado nas discussões. O que vemos, porém, é a exaltação da virtude em Paulina e a valorização das qualidades em sua filha, como uma espécie de cultivo ao sentimentalismo no qual valoriza as emoções com profundidade.

Sua relação de dedicação ao marido e o sentimentalismo em relação a suas reações também revelam forte indício dessa idealização e busca mediada pelo sentimento puro e verdadeiro, tão preconizada em sua época. Outro aspecto presente em sua essência é em relação ao seu sofrimento pela desconfiança da relação de Marta com seu marido. A personagem se angustia profundamente, expressando em várias cenas sua dor em relação ao clima gerado pela situação. E em determinados momentos, ainda, tem reações fortes de ciúmes, por acreditar que Marta era ex-amante de seu marido, atitude que revela menos o uso da razão e sim o predomínio das emoções.

³⁸ Sobre o envolvimento de Magalhães com Schiller recomendo a tese de doutorado de Marcelo de Mello Rangel, intitulada **Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói: os primeiros românticos e a civilização do Império do Brasil**, defendida na PUC-Rio em 2011.

PAULINA - Fatalidade! Foi a fatalidade que o obrigou a conspurcar a santidade do lar doméstico, com a presença da sua antiga amante? (RIBEIRO, 2014, p.142)

O mesmo culto de virtude que se vê em Paulina, quando esta se devota ao lar e aos cuidados com o marido, também se faz presente em Marta, mesmo que as duas estejam, no enredo, em posições bem diferentes. Na cena em que ela e Eugênio finalmente se reconhecem como mãe e filho, vemos em sua fala uma forte expressão sentimental:

MARTA (ressentida e penalizada) - É possível que a tua opulência e o esplendor da tua posição sejam causas para que renegues aquela que te alimentou com o sangue das suas veias? (enternecendo-se) Que te ajudou a dar os primeiros passos na vida, e te ensinou a balbuciar a primeira oração a Deus? (RIBEIRO, 2014, p. 97).

Marta, em suas emoções, expressa o desejo de ter a maternidade reconhecida, rompendo as imposições sociais da cultura escravista que a separava de seu filho Eugênio. O sentimento puro e verdadeiro da maternidade se revela com tal encontro. Maria Angélica Ribeiro parece colocar em sua heroína a idealização da maternidade como um destino natural, que era superior à própria imposição cultural que separava laços sentimentais. A personagem, ao tomar conhecimento de que o destino havia a unido a seu filho perdido, não esconde em nenhum momento seu verdadeiro sentimento de amor e devoção por ele. Quando Matilde, no terceiro ato, revela a Eugênio como Marta se sentiu a ser separada dele, revela o intenso sofrimento que isto também lhe causou.

Em *Cancros Sociais*, as nuances de sentimentalismo ocorrem de maneira profunda. As personagens do gênero feminino, com toda carga emotiva que expressam no decorrer dos acontecimentos, são responsáveis por transmitir essa carga ao espectador, mobilizando dessa maneira os eixos que chamam atenção na dramaturgia. A situação não explicada da relação de Marta e Eugênio é percebida por Paulina, o que faz com que esta se angustie profundamente – uma vez que ainda não sabe que é o amor filial, a relação entre mãe e filho que carrega emocionalmente as cenas. O sofrimento de Marta pelo desprezo do seu filho e por toda a situação de maternidade negada. Até mesmo Matilde expressa fortemente suas emoções, quando relata tudo que sofreu em relação ao seu divórcio³⁹.

As emoções, contudo, são expressas na comédia de maneiras diferentes. Os “faniquitos”, termo utilizado principalmente de forma pejorativa pelos personagens homens,

³⁹ Tema já discutido no capítulo anterior, no subitem 2.2.3 *O Casamento e o Divórcio: entre o direito de escolha e o status social*.

ao longo de várias ações dramáticas, são algumas das maneiras pelo quais essa expressão ocorre de modo mais caricato. Referem-se a algumas atitudes ligadas a ataques de nervosíssimo de alguns personagens, espécie de chlique ou, até mesmo, um “fricote”. No entanto, para quem diz há sempre certo tom de deboche no uso da expressão por Maria Ribeiro:

OLÍMPIA (entrando apressada) - Meu Deus!... O que teve papai?...
 MATILDE - Retirou-se da sala bastante incomodado, meu amigo?
 EUGÊNIO (querendo gracejar) - Tive um achaque de moça bonita: um faniquito.
 (RIBEIRO, 2014, p.80).

Esses tipos de crises emocionais por parte das personagens, muitas vezes carregadas também de forte melancolia, são uma concepção atribuída, no período, sobretudo ao gênero feminino, como se vê pela expressão de Eugênio, e se refere ao não controle das emoções por meio da razão por parte das mulheres. Como se ao gênero feminino não fosse possível um maior controle dos sentimentos – ainda que o faniquito seja experienciado por ele, homem e pai de família, continua sendo ‘coisa de mulher’, mas não qualquer mulher: “*é achaque de moça bonita*”. Afinal, como discutiremos no próximo capítulo, a construção de um ideal de feminilidade, sentimental e maternal, era vedado a algumas mulheres, como às escravas.

A fala debochada sobre os excessos de sensibilidades vinda de terceiros, como em determinada cena de *Um dia Na opulência*, revela, na verdade, uma profunda crítica à atribuição deste descontrole ao gênero feminino, como algo a causar certa antipatia, como quando um dos criados debocha de Cordalinda:

CESAR - Esta casa podia chamar-se a casa dos desmaios, das campanhinhas [sic]. Dos assobios e dos gritos! Ai...! (arremedando) Lá desmaia a menina! ah! oh! lá grita a patroa! (assobiando). Lá assobia o nhonhô nanal! (...) (RIBEIRO, 2014, p. 189).

O personagem graceja de toda família de patrões, afinal são eles também o objeto cômico da peça. O aspecto que torna Cordalinda uma personagem capaz de trazer comicidade é, portanto, referente a outros elementos, além da excessiva sensibilidade que, no enredo dessa peça, se torna alvo do ridículo. Afinal, em uma família que vive presa ao luxo ostensivo de uma aristocracia alienada e falida, a jovem sonhadora assume um papel de deslocada de sua realidade.

Em *A Ressureição do Primo Basílio*, a caricatura da pureza feminina é caracterizada por Maria Ribeiro de modo extremo. Seguindo protocolo da sátira, as personagens – não por

acaso denominadas como Inocência das Virgens e Querubina dos Anjos – representam o excesso de atribuição de ingenuidade às mulheres presente no imaginário do período.

Maria Angélica Ribeiro parece moderar a carga sentimental atribuída ao gênero feminino vinda de algumas correntes estéticas como parte do romantismo e o melodrama. Não parece ser esse seu modelo ideal de posicionamento em relação aos sentimentos quando ela os coloca como alvo do risível, de maneira caricata, o que nos permite entrever certo aspecto crítico e até transgressor em sua caracterização dos personagens femininos.

3.2.1 A sátira ao melodrama como estratégia

CORDOLINDA (em desânimo) - Se é sina minha! ... ninguém me compreende! (ergue-se) Se é sina minha!...ninguém me compreende! (ergue-se e passeia lentamente) Quantos transeos tenho passado nesta minha curta vida e quantos ainda me aguardam? Oh! como a morte seria um bem para mim?!
 BARÃO (dando-lhe uma pancadinha na face) - Adeus; vou esconder o meu revólver. (sai pela direita alta). (RIBEIRO, 2014, p.181)

Outra estratégia cênica fortemente utilizada nas dramaturgias do período era os dos desmaios após um forte susto. Mais uma vez, um elemento que representa a falta de controle próprio por meio da razão. Esse instrumento de ação dramática muitas vezes cria a possibilidade de tensionar o espectador⁴⁰. Na comédia de Maria Angélica Ribeiro, ele é usado, na sátira, como um elemento de exagero, como na fala de Cordalinda, que diz inúmeras vezes que deseja morrer. Artefato cênico, a repetição da lamentação, que traz certa carga de teatralidade, e os desmaios funcionam no enredo como um recurso de ação teatral que sugere muito das características e do modo de se posicionar, sendo essenciais para construção da personagem:

CORDALINDA (gritando) – Já, já para o olho da rua!
 MARIANA (gritando) – Já! Pois não...com muito gosto!... Mas hei de primeiro receber oito meses de salários que sua mãe me deve e aqueles duzentos mil réis que lhe emprestei....
 CORDALINDA (desmaiando) Ai...(cai sobre o divã). (IDEM, p. 181).

⁴⁰ O que acontece, por exemplo, no final de da tragédia de Gonçalves de Magalhães *O Poeta e a Inquisição*, de 1833, em que a personagem principal desfalece após terrível notícia, trazendo assim um sentimento de tragicidade ao espectador.

O eloquente gesto interpretativo do desmaio serve como artifício para a dramaturga desmerecer e criticar esse tipo de postura atribuída ao gênero feminino. Tanto que Cordalinda não é levada a sério pela criada Mariana, que rapidamente desmerece seu desmaio:

MARIANA (rindo-se) - Ah! Ah! Ah!... Deixe-se de partes, moça! Eu já lhe conheço os seus fanicos; o que Vmcê. quer é pilhar-me a jeito para dar-me socos e perneadas nos seus fingidos estrebuchamentos! Está na tinta, minha fidalga!... Quem quiser que a ature (tocando a campainha). Campana no caso!...(sai a rir-se pela esquerda do fundo) (IDEM, p. 184)

Mariana lhe critica, dando a entender que seus desmaios são dissimulados. Seu lugar na trama mais uma vez é ridicularizado, não passando assim o apelo estético que o excesso de sentimentalismo nesse tipo de reação poderia causar em outros gêneros teatrais. Não toca o espectador com empatia, mas cria certo distanciamento para uma técnica que o público do período estava habituado.

O desmaio é um artifício cênico fortemente presente no melodrama, gênero teatral que era recorrente nos palcos do período⁴¹. No melodrama, sempre há uma jovem que é apresentada de maneira

(...) virtuosa, que se caracterizará não pela ação, mas pela forma estoica com que suporta perseguição, vilania e injustiça, pela forma serena com a qual enfrenta as vicissitudes. (...) Este modelo da jovem virginal se reforça, no melodrama, através da vigilância paterna que amaldiçoa e bane do seio familiar a filha que ousa escapar aos moldes de comportamento estabelecidos. Se tal eventualidade é quase excluída dos enredos melodramáticos do início do século XIX, a situação começa a ocorrer com o advento do romantismo, que traz para a cena o adultério feminino e a possibilidade dos “maus passos” dados pelas jovens solteiras (...) (BRAGA, 2005. p.6).

É essa personagem que Maria Angélica está a satirizar através de Cordalinda. Ao longo da peça, a mesma vive à procura de um amor como maneira de se alienar da degradação social de sua família, cheia de trejeitos para se lamentar e de suspiros

Já em *O Primo Basílio* o tema do adultério feminino é explorado pela estética realista. A peça é satirizada em *A ressurreição do Primo Basílio*, onde Maria Angélica se utiliza de trejeitos melodramáticos ao caracterizar as personagens Querubina e Vitória, personagens que

⁴¹ Segundo João Roberto de Faria, o gênero, exportado da França, possuía algumas características básicas que seduziam os expectadores no Brasil desde a primeira metade do XIX. O gênero, segundo ele, era do espetáculo para as massas, carregado de sentimentalismo – expresso contudo de forma caricata. Importante ressaltar como o autor sempre destaca, em seus estudos sobre o teatro brasileiro do século XIX, a forte prevalência do gênero melodrama nos palcos, sempre ressaltando as inúmeras apresentações. (FARIA, 2001, p. 39).

são alvo também da sátira da dramaturga. Querubina é a construção, tal como Cordalinda, de uma aristocracia alienada. Seu desejo é de possuir uma escrava, e, em determinado momento o tio lhe propõe o “mimo”:

BARTOLOMEU - Sabes um desejo que nutro a teu respeito? O de comprar-te uma escrava bonita mulatinha da Bahia que saiba cantar melopeias bem choradas, como esta, por exemplo: (recita, com surdina) Para o mar a pardinha/ Seus olhos alonga/ No alto coqueiro/ Cantava a araponga. Hein?... Não gostaria mais de ter uma escravinha de tipo americano dizendo, iáiazinha, me perdoe... em vez de lidares com essas iscas secas, essas favas torradas que só sabem gaguejar em falsetes as cartas adoradas! O que dizes?

QUERUBINA - Como titio quiser: uma escrava é mais distinto aqui no Brasil. (RIBEIRO, 2014, p. 239).

A fala cumpre a função da comédia de expor ao ridículo. Bartolomeu, o alvo principal da comicidade da paródia, demonstra em sua fala certa extravagância. Os trejeitos melodramáticos de Querubina, cheia de vontades, funcionam mais uma vez para satirizar determinado comportamento presente em determinada classe, no caso, a escravocrata. Os trejeitos cênicos das personagens são referência ao melodrama, ainda que o tipo de ação presente em *A ressurreição do Primo Basílio* não ocorra necessariamente no esquema do enredo melodramático, em que a vítima, geralmente uma jovem, sofre algum tipo de perseguição, ou, ainda, de negação do amor. Ao contrário, essa proposta é mais evidente em Cordalinda, de *Um Dia na Opulência*, que não encontra meios para viver seu amor.

Os excessos de representações melodramáticas no período certamente abusaram dos estereótipos atribuídos ao feminino. A rejeição ao gênero, contudo, não nasce apenas desses estereótipos impostos para o gênero feminino, mas, também, por um caráter mais nacionalista que começava a enxergar com certo incômodo o excesso de melodramas estrangeiros sendo representados nos palcos brasileiros. Desse modo, ao criar toda essa espécie de sátira e paródia para os recursos melodramáticos, Maria Angélica Ribeiro também se mostra uma autora atual e inserida na esfera teatral de sua época, ciente de seus dilemas e reforçando a rejeição nacionalista a tais modelos. Essa estratégia irá se efetivar em sua dramaturgia justamente cutucando o modelo de personagens do gênero feminino representado por esse estilo cênico. E mais do que ser uma estratégia que a põe ao lado de seus pares, essa (a sátira), como pretendemos vir explicitando até aqui, também será sua principal estratégia para transgressão dos estereótipos de gênero presentes no período. Se gênero, como vimos no início deste capítulo, é definido como um “ato performativo”, construído em um “interior

histórico sociocultural”, cabe nos perguntarmos como este é caracterizado e questionado na obra de Maria Angélica Ribeiro.

3.3 Transgressão feminina no período: impetuosas e assertivas

Importante observar como a dramaturga não constrói apenas um padrão de personagens femininas, já que as atitudes e posturas ao longo dos enredos variam. São diversas as personalidades apresentadas. Em nenhuma das três peças aqui tratadas os diálogos e características do gênero feminino são únicos, ou seguem o mesmo padrão ou estereótipo. Algumas de suas mulheres (e não poucas, inclusive), destacam-se pela maneira impetuosa ou assertiva de falar. Como no caso de Mariana, em *Um Dia na Opulência*, e de Matilde, em *Crancos Sociais*. De maneiras diferentes, ambas as personagens demonstram com firmeza suas opiniões ou suas intenções.

Mariana, na comédia, parece cumprir bem seu papel que serve a cutucar os vícios de seus patrões, que são o alvo da crítica presente na comédia de Maria Angélica Ribeiro. A própria tradição da comédia, como aponta Vilma ARÊAS (1990), de ser subversiva, então permite esta inversão social, em que uma empregada assuma determinados controles, sendo muitas vezes até autoritária em suas expressões, principalmente ao final dos enredos, quando os quiproquós vão se intensificando. Outra característica da personagem é sua esperteza, bem como sua sagacidade para as cobranças dos atrasados:

MARIANA - Deixe a Sra. Baronesa sossegar a menina, que aquilo não é coisa de cuidado: é força do nervoso. Vamos antes fazer as nossas contas, porque hoje não fico mais em sua casa. Já estou farta de casas ricas...

BARONESA (estupefata) - Hein?... o que é que me diz?

MARIANA - Isto mesmo; aturo muito a custo de nada. Quando uma pessoa sujeita-se a servir numa casa como esta, é para ver se ajunta algum vintenzinho no canto do seu baú; e vai para nove meses que estou aqui e... (RIBEIRO, 2014, p. 186).

O modo como Mariana fala assusta a Baronesa, que já não mais garante a própria autoridade frente a seus empregados. Mariana, por sua vez, não se constrange ao cobrar o que lhe é devido por seus serviços. Em outras cenas, esta se mostra extremamente insatisfeita pela desordem da casa, revelando uma postura totalmente avessa à da que se espera da submissão serviçal. Contudo, suas posturas não deixam de ser dissimuladas quando isso lhe convém, como, ao final da peça, ao ser despedida, choraminga, dizendo ser injustiçada e vítima de

ingratidão da família, porque não se conforma com a demissão, já que trabalhara por tanto tempo sem receber salários.

Matilde, por sua vez, se mostra uma das personagens do núcleo feminino de caráter mais independente. Isso porque sua participação em *Crancos Sociais* ocorre fora do núcleo familiar: tal como vimos anteriormente, é ela a responsável por impor uma das posições mais transgressoras ao *status quo* da época, em sua defesa do divórcio. Contudo, é uma personagem com nuances profundas e, em outro diálogo com Eugênio, Matilde coloca seu ponto de vista acerca da escravidão, que é bastante polêmica. Sua posição é diferente daquela do abolicionista Eugênio, apontando ressalvas acerca da maneira como os malefícios da escravidão reverberariam na sociedade, expressando portanto discurso de parcela da população da época, que via os escravos em posição de minoridade ou de seres necessariamente “tutelados”. Quando Eugênio diz o porquê de não manter cativos dentro de casa, apenas empregados livres, Matilde afirma que na casa dela também não os tem, mas eis que sua resposta aponta as peculiaridades que diferenciam sua opinião da dele:

MATILDE - Tal e qual como na minha! Abomino os escravos! São criaturas destituídas de toda a moralidade e de todos os sentimentos nobres!

EUGÊNIO (com amável censura) - Estou desconhecendo a habitual retidão de V. Ex^a.

MATILDE (surpresa) - Crê-me então injusta?

EUGÊNIO - Pelo menos, pouco benevolente para com essa mísera classe, deserdada de todo os gozos sociais, e lançada, como uma vil excrescência, fora dos círculos civilizados!

MATILDE (surpresa) - Está falando sério, Sr. Comendador?!...

EUGÊNIO - Sim, minha senhora, estou intimamente convencido de que existem muitíssimos escravos morigerados e dedicados às pessoas e aos interesses de seus senhores.

MATILDE - Discordo da sua convicção. Que haja alguma exceção de regra que a autorize, concedo, mas, muitíssimas?!

EUGÊNIO - Vejo que V. Ex^a é do número daqueles que pensam que o cativo impõe a estupidez e a desmoralização.

MATILDE - Não, Sr. Comendador; sei que os instintos das paixões, boas ou más, se manifestam e se desenvolvem em qualquer estado ou condição da criatura. E nem julgue que sou apologista dessa monstruosa aberração do direito das gentes, que dá ao homem a propriedade individual sobre o seu semelhante! A ideia grandiosa do herói da nossa independência, tão magnanimamente por ele realizada nos campos do Ipiranga, devia ter seguido a completa abolição de uma lei que nos apresenta ao estrangeiro como um povo bárbaro e ainda por civilizar! Lamento a sorte anômala desses infelizes; porém... aborreço-os! Devo todos os meus infortúnios a escravos, dos quais era eu mais mãe do que senhora. E gente muito ingrata! (IDEM, p. 76).

Em uma postura reacionária diante das ideias progressistas das campanhas abolicionistas, Matilde parece colocar em dúvida a humanidade universal presente na essência de todos. Defender a humanidade universal do ser-humano era um argumento que

desestabilizava a justificativa escravista de sujeitos negros. Eugênio segue, como que refletindo com a própria essência presente em seu caráter repleto de virtudes. Por esse modo vê os sujeitos escravizados como dotados de humanidade, acreditando nelas de maneira universal. Sua concepção permite que ele veja os sujeitos escravizados como pertencentes a uma determinada classe social e que, mesmo sendo vítimas de um malefício do sistema, executantes de suas funções no interior da sociedade de maneira correta. Mesmo o cativo sendo uma enorme violência, isso não seria capaz de corromper o caráter dos sujeitos. Matilde, por sua vez, se posiciona de maneira a questionar a conduta dos escravizados, reafirmando que a escravidão seria de um mal tão grande que colocaria à prova o caráter e bondade do sujeito, mesmo que ela reafirme que não é essa concepção que modula seu pensamento.

O discurso de Matilde exalta suas qualidades maternas no tratamento de seus escravizados. Revela, assim, pensamento enraizado no interior da sociedade de então, que funciona para amenizar a escravidão, especialmente nos casos em que o sujeito fosse considerado como parte do núcleo familiar, como se o bom tratamento fosse capaz de reparar a desumanização do sistema e pudesse até ser benéfico àqueles que necessitariam de “supervisão constante”. Curioso que a concepção, tão presente no seio das famílias escravistas, principalmente quando as discussões abolicionistas evoluíam, é que esse discurso esteja presente na fala de uma personagem feminina forte. A personagem separa, porém, o sentimento de liberdade, da ética e da moral em torno da compreensão de civilização. Concorda com a propagação do discurso abolicionista de que o país só seria efetivamente civilizado quando não mais se submetesse a essa prática, mas sente uma ingratidão justificadora pessoal, dada sua relação com alguns sujeitos escravizados, em uma fala que separa opinião pública de privada. Politicamente e socialmente, pensa que o escravismo é um erro, mas, em seu íntimo, acredita que ela pode ser capaz de criar seres tutelados que devem gratidão por essa espécie de acolhimento materno.

Matilde é um personagem complexo, representa pontos de vista às vezes melancólicos e amargurados, mas é, paradoxalmente, questionadora e racional. No fundo, se sente decepcionada com os outros de maneira geral – e também com os escravizados, sem exceção. Inicialmente, pelo que diz ter sofrido pelo casamento armado pelo pai por interesses alheios a si mesma e dos julgamentos sociais por ter encarado um processo de divórcio. Quanto à escravidão, demonstra ressentimento por um suposto sentimento materno mal retribuído. É um dilema posto entre o sentimento materno e a própria posição do sujeito escravizado, que

difícilmente reagiria com submissão a esse laço, uma vez que sua condição de liberdade estava corrompida.

Segundo Valéria Andrade (2014), o papel de Matilde dentro do enredo é o de uma espécie de *raisonneur*, que muitas vezes aponta posicionamentos da autora presentes em outros textos, como quando assertivamente menciona que os homens são os principais responsáveis pelos males das mulheres. São uma demonstração de um posicionamento distanciado, analítico e assertivo, uma caracterização incomum para um personagem feminino na época.

Cabe lembrar que o problema da escravidão se delineou de várias formas e as discussões abolicionistas adquiriram várias facetas. Diversas eram as ideias em torno dos modos pelos quais o processo da abolição deveria ser realizado, de maneira gradual ou não, assim como eram controversas as opiniões sobre seus impactos, tanto no que tange à vida cultural e social como na econômica. Somado a tudo isso, se englobava a própria ideia de cidadania, tão importante de ser debatida na esfera pública. Temos assim que a função da personagem Matilde é a de trazer à tona muitos desses debates e de os colocar em perspectiva. O debate acerca da abolição, da humanidade renegada aos sujeitos escravizados é, em *Cancros Sociais*, tematizado em sua maneira mais complexa, como destacamos. Essa posição da dramaturga dentro dos diálogos transfere ao espectador a possibilidade de análise da complexidade de temas presentes na esfera pública. No próximo e último capítulo, abordaremos o modo como Maria Ribeiro irá discutir o tema da abolição e da escravidão, por hora, pretendemos neste capítulo III tensionar os modos como a autora tensionou e até transgrediu as caracterizações usuais do gênero feminino em suas peças.

CAPÍTULO IV

REDEÇÃO: MATERNIDADE E ABOLICIONISMO

EUGÊNIO - Hoje, sinto que não posso viver longe dela! A natureza recobra enfim os seus direitos, e brada mais alto em meu coração, do que no meu espírito o temor dos escárnios sociais. (roda um carro) (RIBEIRO, 2014, p.102)

Em *Cancros Sociais* maternidade e abolição são os temas centrais. Maria Angélica Ribeiro se posiciona perante a ordem social, patriarcal e escravista do período. Reafirma sua posição de apontar a escravidão – todo o sistema escravista, melhor dizendo – como o grande mal da sociedade brasileira no período. O sistema escravista seria um *cancro*, uma doença – um câncer a corroer os próprios alicerces da sociedade brasileira, e do qual muitas outras doenças sociais se derivariam. Sua escrita, como já pontuamos várias vezes ao longo desta tese, permite que ocupe o espaço público como cronista de seu tempo, através da linguagem teatral, abraçando uma causa, sobretudo política: a abolição.

Colocar uma mulher negra, cuja maternidade lhe fora negada devido à condição de escravizada, como heroína de uma peça em 1865, reafirma um laço de empatia e solidariedade a distinguindo assim, e de forma única, dos demais autores abolicionistas do período.

Como vimos no capítulo anterior, independente da pauta abolicionista, suas obras já tencionavam as concepções acerca do gênero feminino em voga no período e, como tal, não poderia ser diferente em sua abordagem da maternidade, que não deve ser vista apenas como uma condição natural da mulher, mas sobretudo como possibilidade – a ser construída e interpretada socialmente de diversas maneiras. Mulheres brancas e mulheres negras podem ser mães, mas essa semelhança constrói também uma diferença, diferença esta que se expressa no modo como a sociedade de então, o clima histórico corrente, permitiria a ambas o exercício desta maternidade. O abolicionismo de Maria Angélica Ribeiro se mostra então voltado para a acusação de um sistema que forja a diferença entre sujeitos e entre suas possibilidades de experiência e existência. A maternidade é o laço que a faz identificar

sujeitos que poderiam ser iguais (mulher negra, mulher branca), mas que são condenados a experimentar suas vivências de maneiras desiguais.

Como aponta Valéria Andrade (2011), Maria Angélica Ribeiro ao escrever *Cancros Sociais* parece seguir a linha de outro autor que no período teria se debruçado sobre a mesma temática: José de Alencar, com sua peça *Mãe* de 1860. Na obra de Alencar, a maternidade é exaltada, romantizada e idealizada. O autor, que dedica sua peça a sua própria mãe, aborda a questão trazendo no núcleo dramático a questão do filho que, sem saber, tem a mãe como escrava desde o nascimento e que acaba por vendê-la. Esta, após ser vendida e a verdade sobre sua maternidade vir à tona, se mata. O tema parece similar ao da peça de Maria Angélica Ribeiro, contudo há muitas diferenças em seu desenvolvimento e no modo como a questão é desenvolvida. Inclusive, porque, em um golpe estético inverso ao final a autora traz redenção a sua heroína, ao contrário de Alencar que destina à mulher negra a morte por suicídio. Se por um lado podemos pensar que Maria Angélica teria como motivação seu próprio sentimento maternal, por outro José de Alencar dedica com caloroso afeto sua obra à sua Mãe:

Escrevi-o com o pensamento em ti, cheio de tua imagem, bebendo em tua alma perfumes que nos vêm do céu pelos lábios maternos. Se, pois, encontrares aí uma dessas palavras que dizendo nada exprimem tanto, deves sorrir-te; porque foste tu, sem o querer e sem o saber, quem me ensinou a compreender essa linguagem. (ALENCAR, 1998, p.15)

Vemos assim que a contemplação da mãe, elaborada na condição estética romântica que idealiza de forma exaltada a figura materna é elaborada até mesmo na dedicatória de Alencar para a dramaturgia. E nisso podemos observar também as predileções estéticas da corrente do romantismo no qual José de Alencar se filia – a mesma que idealizara um ideal de feminilidade e maternidade⁴², muitas vezes satirizado por Maria Angélica Ribeiro – como discutido no capítulo anterior.

⁴² Cabe observar que a questão acerca das construções do feminino em Alencar são complexas e mudam ao longo do tempo – a crítica aqui expressa se centra em torno das representações, mais específicas, da maternidade na peça citada. Por exemplo, Taciana Ferreira Soares e Karine da Rocha Oliveira (2015) em artigo sobre *Senhora*, que Alencar publicaria anos depois de *Mãe*, em 1875, destacam que lá já haveria algumas rachaduras neste ideal de feminilidade romântica, uma vez que Aurélia, a protagonista, já subverteria o modo como as relações de gênero eram usualmente retratadas na época: “Se para o período romântico, inclusive para as crenças e demais obras do próprio Alencar, a figura feminina é a condensação de tudo o que é sentimental, enquanto a figura masculina ocupa-se de questões racionais” com Aurélia – nas palavras de Alencar – o “princípio vital da mulher abandonava o seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem”. (ALENCAR, 1997, p. 29 *apud* SOARES e OLIVEIRA, 2015, p.525).

A protagonista de Alencar morre para o bem de seu filho – e com isso justifica o argumento de que todos os sacrifícios de uma Mãe são válidos. O recado, porém que afasta Maria Angélica Ribeiro de José de Alencar na abordagem do tema está na garantia da vida à mulher, apesar de tudo: ainda que Marta assuma o sacrifício de se afastar do filho mesmo com todos os dores possíveis que isto acarretaria – renunciar à própria vida não era uma saída viável para ela. Em ambas as obras, embora discutidas a partir do mesmo ideário abolicionista, diferentes nuances e posicionamentos políticos a respeito deste movimento se fazem presentes. Em ambas as peças, diferentes vozes sobre a escravidão, comuns ao clima histórico do período, se mostram nas falas das personagens, permitindo que percebamos posicionamentos diversos sobre a escravidão, oriundos do cotidiano nacional de então.

Por exemplo, para Décio de Almeida Prado (2008) a saída pelo suicídio de Joana feita por José de Alencar, revelaria, no fundo, uma faceta do próprio pensamento do autor: “o bom negro, no Brasil, é aquele que desaparece de imediato, quando a sua presença incomoda a memória familiar” (PRADO, 2008, p.85). Para o autor, a escolha de Alencar pela opção do suicídio, nos diz muito sobre sua posição social, a qual deseja que a escravidão simplesmente “sumisse” da realidade nacional em um piscar de olhos. Postura que, mesmo que se revele de abolicionista, tem dificuldade em pensar como lidar com as consequências da escravidão e como seria possível repensar e reaver aos escravizados a humanidade que lhes fora negada e corrompida até então. No teatro, seria possível resolver de maneira prática – e rápida – aquilo que seria dificultoso na vida prática.

O uso do teatro com a intencionalidade moralizante útil para os defensores dos debates abolicionistas se mostra o reflexo das próprias contradições do período. Maria Angélica Ribeiro ao se posicionar de maneira antagônica a de José de Alencar ao fim de sua peça, mais uma vez se aproveita do espaço que o teatro lhe concedia para delimitar sua posição. A dramaturga não escreve apenas como uma mulher do teatro, mas também como Mãe, como uma mulher sujeita às limitações, construções e problemas que seu gênero faceava no período. Isto irá fazer com que ela se diferencie dos demais. Encontra no abolicionismo uma causa justa pela qual pode se inserir de maneira política no espaço público, a partir de sua própria condição social e em uma posição na qual não exclui outras mulheres, mesmo que de experiência muito diversas (e ainda mais adversas que a sua). Autenticidade possível dada sua autoconsciência como pertencente ao gênero feminino e a condição social que isto lhe conferia.

4.1. Outro olhar sobre a maternidade e as construções de feminilidade dentro do horizonte oitocentista

ELVIRA- Eu estou disposta a tudo, porque a tudo estou sujeita. Ah! Não é uma decepção que me amargura; eu contava com este desenlace. Chega apenas mais tarde do que eu esperava. Sabe que eu sou resignada!

Vidal- Não precisa resignar-se, basta que obedeça.

ELVIRA- E que mais tenho eu feito há tantos anos? Não foi a obediência, oh! Mais do que isso, o que me arrastou ao seu poder? Não foi ainda a obediência ao meu dever o que conservou, o que me a seu lado? Filha, esposa e mãe, o que é a vida da mulher mais do que uma obediência eterna! Mas o que a filha pôde sofrer; o que a esposa soube suportar, não pode nem o que quer admitir a mãe aflita e ameaçada no que ela tem de mais caro! Torture- me, embora, mas deixe-me aquela criança! É mais do que uma companhia amorosa, é a tranquilidade da minha consciência, o único alívio que pode aspirar minh'alma.

VIDAL- Não pode ser. Tenho melhor destino a dar-lhe. Ele está crescendo; há de fazer-se homem e preciso aumentar a riqueza que lhe proporciono.

ELVIRA- Como quer que eu lhe suplique? Vamos; tenha para com a mulher que nunca lhe mereceu coisa alguma, a primeira e a última e condescendência. Estou pronta para todos os sacrifícios, menos esse! (BOCAIÚVA, 2006, p.96)

A questão da maternidade também aparecera em outra peça do período, depois de Alencar e antes de Maria Angélica: em *Os Mineiros da Desgraça*, de 1861, de Quintino Bocaiúva. Bocaiúva era defensor da comédia realista como instrumento para o ajuste moral da sociedade e apresentará, nesta peça, forte construção do ideal feminino do período. Com seu núcleo centrado na família, importante notar como, em sua peça, a mulher se diz resignada à sua condição secundária de obediência. No enredo da peça, Elvira fora deixada pelo pai, um homem cheio de dívidas – motivo de desonra da família e temática principal da peça. Como o personagem Vidal relata, a mulher tem o dever da obediência. No entanto, assim como faz José de Alencar e Maria Angélica Ribeiro, Elvira é uma mãe que se mostra ainda mais inclinada à obediência e a sacrifícios tão somente para estar próxima a seu filho, correspondendo assim à tão apregoada vocação materna. A dramaturgia de Bocaiúva revela a função social no qual o teatro do período se compromete o de espelhar as características sociais e também os corrigi-los à medida que espelha suas nuances. Vê-se, na atitude de Elvira, a inclinação para se mostrar digna de virtudes de maneira extremamente passional. Papel este atribuído ao gênero feminino que socialmente deveria estar preenchida com valores como paciência e conformidade⁴³.

⁴³ Cumpre observar que esta temática – acerca dos elementos que permeavam a construção da categoria histórica “mulher” ou “gênero feminino no oitocentos – já foi abordada e discutida anteriormente, tanto em nosso

Com a constituição em 1822 discussões em torno de cidadania eram decorrentes. Questões como a quem pertenceria direitos e deveres. Quais eram os papéis sociais e as quais sujeitos eles deveriam ser destinados. A construção dos papéis sociais passaram a serem tematizadas de múltiplas formas a fim de serem debatidas publicamente. Bem como, cada um desses sujeitos deveriam organizar suas ações. A construção social do gênero feminino passava então pelo debate público, no teatro, nos romances e nos periódicos. O lugar social do âmbito doméstico é debatido de maneira pública.

Como explicita João Roberto Faria é

O que explica, a meu ver, a dramaturgia de Quintino Bocaiúva e de toda a geração que se uniu em torno do Ginásio, por volta de 1860, é uma espécie de "desejo de civilização". Nossos jovens intelectuais, vivendo num país novo, ainda em formação, viram nas peças francesas o modelo de sociedade que queriam para o Brasil. Uma sociedade moderna, civilizada, moralizada, regida pela ética burguesa e alicerçada na solidez do casamento e da família. Ou, nas palavras de um personagem de José de Alencar, uma sociedade caracterizada pela "união das famílias honestas" (FARIA, 2003, s/p)

O que se observa é uma construção de uma feminilidade que compactuasse também com uma ideologia liberal e burguesa acerca da importância e da construção do núcleo familiar presente na esfera pública. Uma ideologia que destinava a essa feminilidade uma função de corresponder ao ideário da família enquanto matriz e força mantenedora do patrimônio privado – e uma visão da família enquanto bem a ser preservado e cuidado e dotado de riqueza. De um lado, a perspectiva de uma mulher virtuosa, cuidadora do lar e da família, condutora da organização doméstica, micro célula social: dentro dessa perspectiva, no qual se reunia esforços em prol de uma educação estética presente no teatro, um ensino voltado para a educação feminina que contemplasse aulas de línguas estrangeiras, aulas de piano, e bons modos. Uma série de elementos que pudessem compor o que significava se portar com as características consideradas femininas no período. No que tange a função social, portanto, as atividades eram restritas aos cuidados maternos e do lar – e era tão somente para esse ideal que a educação feminina deveria se voltar. Ou pelo menos a educação das mulheres brancas de uma certa classe social...

O sistema escravista através das construções destinadas ao gênero feminino, separava as atribuições das mulheres negras daquelas das mulheres brancas. Mesmo as libertas, muitas

vezes eram destinadas ao lar – mas no lugar de serviçal, muitas vezes submissas ao homem e também a mulher branca, “senhora da casa”, em um movimento de dupla opressão. Conforme aponta Angela Davis (2016), em seus estudos acerca das questões raciais e dos modos como as sociedades com passado escravista ainda são impactadas por tais concepções.

O sistema escravista definia o povo negro como propriedade. Já que as mulheres, não menos do que os homens, eram vistas como unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos, elas poderiam ser desprovidas de gênero. Nas palavras de um intelectual, “a mulher escrava era, antes de tudo, uma trabalhadora em tempo integral para seu proprietário, e apenas ocasionalmente esposa, mãe e dona de casa”. A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis com seus maridos, as mulheres negras eram, praticamente, anomalias. Embora as mulheres negras desfrutassem de alguns duvidosos benefícios da ideologia da feminilidade, não raro presume-se que a típica escrava era uma trabalhadora doméstica- cozinheira, arrumadeira ou *mammy* [c] na “casa grande” (DAVIS, 2016, p. 239)

Por este modo, se a construção de uma ideologia da feminilidade, presente no debate público de então, visava atribuir ao gênero feminino determinadas qualidades, vale ressaltar que para as mulheres negras essa construção não era permitida, nem tais qualidades atribuídas na maior parte das vezes, acentuando-se, portanto, o distanciamento e os abismos sociais sociedades que se organizava o Brasil dos oitocentos, na esfera do trabalho e social acabaria também por separar e setorizar suas construções de gênero – se as atividades desenvolvidas no interior do mundo do trabalho e da sociedade eram determinadas a partir das definições de gênero, não podemos, contudo, excluir de tais condicionantes, também, o sistema escravista, que diferenciava as mulheres e suas feminilidades, suas virtudes e suas maternidades, também a partir de sua cor. José de Alencar, em sua peça *Mãe*, em um diálogo entre as personagens Joana e Elisa, expressa essa diferença de funções, posto que, para a mulher negra, o serviço doméstico era compulsório e servil. Já para a mulher branca, responsável por erigir seu lar e cuidar do seio familiar, este se apresentava como virtude:

ELISA - Tu nos serves, como se fosses nossa escrava. Todas as manhãs vens arranjar-nos a casa. Varres tudo, espanas os trastes, lavas a louça e até cozinhas o nosso jantar. (ALENCAR, 1998, p.18)

Joana, ainda que escrava, é mãe de Jorge, vizinho e pretendente de Elisa, que durante o enredo desconhece o verdadeiro laço com sua mãe. Elisa comenta as atividades que Joana, de forma prestativa, exerce dentro de sua casa. Sua fala explicitamente demonstra a concepção de inferioridade do trabalho doméstico, sobretudo se feito com a obrigação de uma

escrava. A diferença entre o trabalho compulsório e o trabalho como cuidado fica bem nítida na fala de Elisa. O que revela certo paradoxo desse rearranjo da função social de cuidadora do lar agora valorizado como função feminina, uma vez que a virtude presente neste serviço só se faz possível para mulher não-escrava. Ou ainda, a mulher negra, no caso aqui Joana, desfruta de certa maneira da ideologia da feminilidade, mas dentro dos limites da escrava e empregada doméstica.

É dentro deste aspecto histórico, sociocultural, que Maria Angélica Ribeiro através da condição materna, procura transgredir tal lógica presente no horizonte histórico do período. O sentimento e a construção dessa vocação materna e inclinada ao cuidado do lar em sua personagem Marta, também de origem escrava, não distingue o valor social de tal atribuição para mulheres negras ou brancas, mesmo com a divisão construída no interior da sociedade escravista. Isto porque sua personagem ocupa lugar central. Em Marta estão presentes também características que pertencem a esta construção social do período, que estamos chamando aqui não de “ideal de feminilidade” mas de “ideologia da feminilidade”. Maria Angélica transfere para Marta atributos virtuosos e maternos, de forma eu é transgressora pois a autora acentua, deste modo, o que o sistema escravista irá impossibilitar a estas mulheres. Conforme aponta Angela Davis (2016): para a mulher escravizada, o trabalho compulsório ofuscava todos os outros aspectos da existência dessas mulheres, inclusive suas qualidades como cuidadoras do lar e mães, alijadas assim do que o período histórico interpretava como a máxima expressão da virtude feminina.

A objetificação criada pelo trabalho escravo anula qualquer possibilidade de existência em outras esferas para as mulheres negras. O campo de ação pública, nos termos de Hannah Arendt (2009) destas seria ainda mais limitado, ou mesmo anulado completamente, dada a ausência de liberdade, o que impossibilitaria a tais sujeitos não só sua expressão e até, o exercício de sua humanidade.

Vemos assim que um grande abismo se constrói no desenvolvimento de uma ideologia de feminilidade entre mulheres negras e brancas. As atribuições do gênero feminino tornam-se pouco homogêneas nesse movimento que vai em consonância com o que é permitido a um sistema social ainda modulado pela sombra do escravismo, que veda o trânsito livre pelas esferas sociais a mulheres, negros libertos e escravos. As atribuições liberais burguesas de uma possível mulher ideal, não cabiam para aquelas em que muitas muitas vezes se encontrava alijadas até mesmo de sua própria humanidade (entendida aqui em sentido existencial: liberdade para decidir e construir sua própria existência) e com isso, muitas vezes

até o exercício da maternidade lhes era negada – uma vez que, para a sociedade escravocrata a maternidade negra tinha função reprodutora, comparável à reprodução maternal, mas desprovida das ideias “sublimes” de construção de um lar ou de uma sociedade mais harmônicas.

Nossa dramaturga, ao problematizar este grande abismo eu separava e desumanizava às mulheres em diferentes graus, em *Cancros Sociais*, presentifica, “elabora a presença” – nos termos de Gumbrecht (2010) – ao trazer para materialidade cênica, uma característica que será persistente no quadro de formação social brasileiro até os dias de hoje. Afinal, se se pôr na esfera pública e política para a mulher branca já era difícil, com raras exceções, para a mulher negra, mesmo após a abolição, o trânsito social e a possibilidade de atuação no mundo público de forma plena, mostrar-se-ia extremamente dificultoso – se não quase impossível.

Proporcionalmente, as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de casa do que suas irmãs brancas. O enorme espaço que o trabalho ocupa na vida das mulheres negras da atualidade reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão. (DAVIS, 2016, p.230)

Maria Angélica Ribeiro, movida por uma posição abolicionista, na sua construção dramaturgica traz para a personagem Marta a capacidade da ambivalência, daquilo que se organiza de maneira estrutural na sociedade. Marta surge como empregada doméstica, trabalhadora dedicada ao lar, mas sua função na estrutura dramaturgica é o de expressar qualidades virtuosas além do seu amor maternal, tão intensamente cultivado dentro dessa concepção de feminilidade e que o espaço como cuidadora do lar definia como função essencial. Seu carinho e atenção com a neta, delicadeza no falar e bons sentimentos são atributos cênicos destinados a personagem. Marta é elaborada de forma a cativar o espectador dentro de uma maternidade idealizada e até então em moldes dificilmente atribuídos a uma mulher negra.

4.1.1 Ainda sobre o culto à maternidade... problemas e limites do caso brasileiro

MARTA – Só para uma mãe todos os sacrifícios são possíveis! Sei o que me cumpre fazer para a tua felicidade. Levada pelo egoísmo da minha ternura, esqueci o mal que minha presença... (RIBEIRO, 2014, p.140.)

Para Angela Davis (2016)⁴⁴, é impossível ignorar a intersecção entre feminismo, antirracismo e luta de classes ao se pensar a ascensão do ideário burguês na modernidade. A ascensão burguesa, uma necessidade liberal fruto do desenvolvimento do capitalismo, foi responsável não apenas por criar uma ideologia de feminilidade no período mas também – e sobretudo – uma espécie de culto à maternidade, ideais marcados de forma indelével por tal intersecção. O papel da mulher voltado para o lar, uma forma de trabalho não produtivo na esfera pública, uma vez que não gerava lucro na produção capitalista, ainda que necessária para o “correto funcionamento do lar buguês” fez com que a necessidade da valorização da maternidade fosse também cultuada e idealizada. Este aspecto demonstra um viés que vinha se formando no horizonte histórico da sociedade oitocentista e que é, sem dúvida alguma, classista e racista, não só machista. Separavam-se assim mulheres de homens mas também, mulheres brancas de mulheres negras. Aspecto social este que delineava muito bem as funções e as hierarquias que tais separações eram capazes de gerar. O trabalho “do lar” de maneira honrada era permitido à mulher branca, esposa dedicada – assim como o livre-exercício de uma maternidade idealizada. Mesmo que a maternidade fosse uma condição latente para todas as mulheres, inclusive para as escravizadas, o exercício da maternidade ideal só era permitida para as de classe social elevada.

A exaltação ideológica da maternidade – tão popular no século XIX – não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escravo. Elas eram “reprodutoras” – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar. Uma vez que as escravas eram classificadas como “reprodutoras”, e não como “mães”, suas crianças poderiam ser vendidas e enviadas para longe, como bezerros separados das vacas. (DAVIS, 2016, p.280)

A negação do direito de viver inteiramente a maternidade, como um limite que separa mulheres brancas e negras no oitocentos, é justamente o elemento central do sentimento dramático que move *Cancros Sociais* – e o que as distingue, tanto em termos de “raça”

⁴⁴ Tomamos, nesta tese, a liberdade de recorrer a referencial teórico contemporâneo (como o da pesquisadora Angela Davis) para pensar tais categorias históricas, no modo como essas se mostram no horizonte hermenêutico-histórico do oitocentos. Contudo, o fazemos sem medo de anacronismo (apesar do risco), uma vez que, como destaca Rosane Borges, em seu prefácio para o livro *Sobre Mulheres, raça e classe* (In DAVIS, 2016, p.4): “Um clássico, para o pensador Norberto Bobbio, é um intérprete único de seu tempo, com tamanha reserva de atualidade que cada época e cada geração têm a necessidade de relê-lo e, ao relê-lo, de reinterpretá-lo. Dessa forma, um clássico cria teorias-modelo com vistas à compreensão da realidade, de tal sorte que consegue até mesmo explicar contextos diferentes daquele em que foi gestado. (...) Publicado em 1981, [o livro de Angela Davis que aqui citamos] logo se converteu em referência obrigatória para se pensar a dinâmica da exclusão capitalista, tomando como nexos prioritários o racismo e o sexismo.”.

como de “classe” social. Apenas à mulher branca essa ideologia da maternidade poderia ser atribuída de forma exaltada. Para a mulher negra e escravizada, a lógica da reprodução se punha dentro de uma lógica desumana, animalesca, o que reforçava as diferenças que o sistema escravista impunha para a condição feminina e seu horizonte de possibilidades dentro do horizonte histórico dos oitocentos.

A boa mãe do lar era assim a expressão de uma dignidade social para a mulher branca, para ela, o ato de gerar outra vida tinha uma função social. Tal como vimos no prefácio elaborado por Maria Angélica Ribeiro⁴⁵, a maternidade tinha para ela não só uma espécie de status social, o qual ela perdera com a morte de seu filho, mas era também algo que fora o elemento definidor de sua existência até então. Por isto, ao delinear sua heroína negra com forte sentimento materno, a colocou – de forma transgressora para seu horizonte histórico– no mesmo patamar social em que ela própria, mulher branca, estava. A autora constrói em seu drama, através da mulher negra, os próprios sentimentos de dor e perda – os mesmos que a vimos delinear tão bem em seu prefácio sobre o luto que movia sua escrita. Em *Cancros Sociais*, a humanidade roubada de Marta, sua dignidade, é resgatada ao logo do enredo, de um modo que outros autores do período não o fizeram ou não pretenderam fazê-lo, mesmo quando abordaram temas como abolição e maternidade. A dor, o luto, a perda... A tragicidade inerente à vida humana permitiu que ela enxergasse na mulher negra sua semelhante, não uma “reprodutora”, mas uma mãe que – como ela – não pode ter seu filho nos braços e foi subitamente separada deste.

Para a Joana, a personagem negra da peça de José de Alencar, o sentimento materno também é delineado. Contudo, as expressões deste sentimento são sempre feitas de forma acanhada e vergonhosa. Seu personagem principal (e seu filho), Jorge, tem gratidão pelos cuidados por ela oferecidos a ele desde a infância, expressando assim o papel relevante que a função materna cumpre em sua construção dramática. Mas Joana, com sua condição de escrava, se sentia indigna de receber tais atribuições maternas e mais, entende que precisa esconder tal informação para proteger o status social do filho, considerado branco e livre, omitindo-lhe assim a informação de que não é sua escrava mas sim sua mãe.

JORGE - Digo, sim! - D. Elisa, creio que minha mãe, a quem não conheci, não me teria mais amor do que esta segunda mãe, que me criou.

JOANA - Hô gente, nhonhô! Isso são modos de tratar sua escrava? (ALENCAR, 1998, p.21)

⁴⁵ Tal como discutido no Capítulo 1 da presente tese.

A maternidade é definida por Alencar como um sentimento universal no qual toda mulher seria capaz de possuí-lo não havendo diferença nem mesmo dada à distinção racial, contudo, sua personagem Joana está sempre expressando um entrave para a manifestação íntima do seu sentimento: o escravismo que oprime suas emoções maternas, bloqueando assim os laços afetivos. Na perspectiva da construção maternal, dentro desta intersecção entre classe e raça, não há lugar para sua maternidade, que deve necessariamente ser sacrificado em prol do bem de seu filho. Seu sentimento deve resistir apesar desses entraves mesmo que isto lhe cause imensa angústia, o que cria todo um dilema existencial. Joana, para compensar a impossibilidade de viver a relação maternal com seu filho Jorge de forma livre, é sempre cheia de atributos positivos nas suas qualidades como espécie de compensação e uma maneira de se redimir. Como se ela carregasse uma espécie de culpa por ter gerado uma vida a qual fora dada a possibilidade de liberdade que ela não tinha e para defender a liberdade de seu filho, seria capaz de todo e qualquer sacrifício. A crueldade aqui é que parece caber a ela, de forma individual, compensar uma injustiça social – responsável pela ruptura do laço materno – da qual embora ela se sentisse culpada, era, na verdade, igualmente vítima.

O que notamos no período é uma espécie de diferenciação entre um instinto materno e a formação da condição social materna, o que acentuou a constituição de uma ideia de maternidade enquanto virtude moldada com valores liberais e burgueses. A ideologia da maternidade, parte dos valores que o Brasil quer agregar a seu projeto de nação então, assa a ser pautada pelos valores sociais burgueses. O advento da burguesia, e a construção liberal nos processos de formação nacional ocorre, certamente, de maneira diferente da Europa nos países que foram colonizados. Ainda assim, a família ganha um papel de destaque e o papel da mulher nela é, por sua vez, intensificado:

La nación hispanoamericana como cuerpo imaginario tuvo que enfrentarse em el siglo XIX con la creación de nuevos símbolos y estructuras narrativas paradigmáticas que facilitarían la liquidación de la herencia colonial y permitirían el acceso a la vida Independiente. La intelligentsia liberal decimonónica se afirmó como un orden fundamentalmente civil que quiso reprimir el efecto de las castas sacerdotales burocráticas que dominaron los siglos XVII Y XVIII. Contra la actitud célibe y misógina de sus figuras dirigentes, la intelligentsia liberal trató de recuperar la imagen de la familia armónica, con una figura femenina- madre finalmente-participante em las tareas fundacionales em la constitución de una sociedad em ciernes. (CANEPA, 1994, p. 271).

Conforme a autora Gina Capena aponta no trecho acima, ainda que se refira aos países hispano-americanos, existe uma peculiaridade do liberalismo nos países colonizados a qual podemos localizar no caso brasileiro também – o Brasil necessitaria, igualmente, da criação

de símbolos e estruturas narrativas para o processo de conscientização do novo momento político-social que se formara após sua independência. Valdei Lopes de Araújo (2008), por exemplo, a fim de compreender o novo momento e a compreensão do estado-nacional brasileiro nascente, aponta uma descontinuidade conceitual nas primeiras décadas após a independência. Para ele, o momento exigia uma nova organização na linguagem, uma nova temporalidade expressa em múltiplas camadas, muitas vezes complexas. Enquanto na Europa o liberalismo encontrou necessidades de se firmar para quebrar com estruturas feudais, no caso de países colonizados a grande tarefa consistia em construir patrimônios que se distanciassem do colonizador e espelhassem a autonomia cultural e civilizatória. A família, enquanto núcleo bem estruturado, que primava por valores de alto nível, teria a figura materna como um lugar a ser delineado com tarefas educadoras e mantenedoras essenciais para a estruturação dessa sociedade em desenvolvimento. A maternidade é um desses conceitos problemáticos, descontínuos e com camadas complexas, para pôr nos termos que Valdei Araújo (2008) explicitou na citação indireta acima.

As figuras maternas em Maria Angélica Ribeiro são elaboradas de maneiras distintas nas peças até aqui discutidas. Marta e Paulína, a mãe negra e a esposa branca de Eugênio, em *Cancros Sociais* apresentam igualmente virtudes maternais embora se voltem de maneira diferenciada para organização doméstica – as diferenças de classe ainda se mantêm, ainda que este seja o cerne do conflito da peça. Isso se dá em razão da própria condição em que as personagens se encontram. Paulina é senhora da casa, e Marta ocupa um lugar social que a colocava de maneira humilde dentro desta. Já em *Um dia Na Opulência*, uma comédia que satiriza os valores decadentes da sociedade brasileira, a maternidade é tematizada na figura da Baronesa – mas de forma crítica. Importante notar que a esfera de atuação de todas estas personagens são sempre voltadas para o mundo privado, com suas características individuais sendo sempre moldadas de acordo com o próprio meio em que elas precisam atuar. Paulina é a senhora bem-educada e cheia de valores. Já Marta apresenta grande coragem por insistir em carregar o sentimento materno fruto de algo que lhe fora negada por sua condição social. A Baronesa, por outro lado, é uma mãe com valores contraditórios dada a decadência moral de toda a sua família, que insiste em manter a aparência de aristocratas, ainda que de forma fútil, já que está falida. Contudo, importante observar que a fragilidade que se faz presente em Paulina, é inexistente em Marta que se mostra como uma mulher forte, não só fisicamente mas sobretudo mental e emocionalmente – dada a conjuntura opressiva do escravismo que

impunha as mulheres negras outra espécie de posicionamento no qual não havia lugar para esse ideal de uma suposta “fragilidade feminina” (CARNEIRO, 2013).

A personagem Marta de *Cancros Sociais* age de maneira consciente das injustiças a que fora submetida, se mostrando menos passional com seu destino do que a Joana de José de Alencar. Mesmo que disposta a cometer inúmeros sacrifícios em seu contato com seu filho, consegue expressar seu amor materno e ainda será permitido a ela, com o desenvolvimento da trama, a possibilidade de vivê-lo livremente: sua redenção enquanto mãe. Se salva do destino imposto às mulheres negras de serem alijadas de toda experiência materna. Sua presença na casa de seu filho altera particularmente toda o desenrolar da trama. Seu protagonismo é elaborado de maneira a ressaltar como seu papel precisava ser vivido de maneira verdadeira. A maternidade deveria ser experimentada com verdade entre mãe e filho, independente do sistema racista e escravagista vigente na época, como Maria Angélica faz questão de destacar – e esse diferencial (no qual a humanidade dos personagens se faz presente e é mais importante que o status quo do período) é o que se torna o grande diferencial no modo como ela elabora e aborda toda a questão.

A necessidade de estruturação da vida familiar, enquanto patrimônio privado e de valor social constitui a maternidade não apenas como condição ontológica da mulher no período, seu destino dado, mas como um papel social a ser desenvolvido. O que ocorre é que a personagem Marta de Maria Angélica Ribeiro traça um caminho a fim de poder exercer sua maternidade. O grande empecilho, contudo, seria o próprio sistema escravista que rompe com os laços familiares. Esta estrutura sentimental, onde partes das ações dos personagens são guiadas por estas emoções e seus desdobramentos, traz comoção ao espectador, que é assim conduzido a entender o malefício do sistema escravista para a manutenção dos laços familiares, mostrando deste modo uma contradição conceitual muito forte no que tange às representações da maternidade no período. Se a ideologia materna aparece cheia de atributos nobres, quando se refere às mulheres brancas de uma certa classe social, apesar da contradição em questão Maria Angélica vai além e não se furta a atribuir estas mesmas características à heroína negra da peça *Cancros Sociais*.

Ao final da peça, quando Marta pode expor seu verdadeiro laço com Eugênio, é como se seus sentimentos pudessem ser vivenciados de maneira livre. Uma reviravolta, já que quando Marta e Eugênio revelam o verdadeiro laço entre eles, Marta demonstra certo arrependimento, pois, como “boa mãe” carrega sentimento de culpa, pois a maternidade ultra valorizada implicaria no desejo de lutar pela felicidade do filho.

4.1.2 “Mães negras”: problematizando criticamente o conceito

Marta⁴⁶, na caracterização de Maria Angélica Ribeiro, é, sobretudo Mãe – mesmo antes de ser negra ou escrava. Talvez hoje esta informação não cause o espanto que causaria no interior do tempo histórico em que foi escrita, mas com isso nossa dramaturga quis dar a Marta a humanidade que o sistema escravista lhe roubara. Ou ainda tematizar ao seu modo a maternidade. Se existe uma ideologia materna, a atribuir ao gênero feminino aptidões para o lar e para criação dos filhos, a mesma não era, no período, possibilitada às mães negras. Elas estavam sob o signo de uma dupla exploração: a sexual como resultado da violência do sistema escravocrata, que via as mulheres negras/ mulheres escravizadas como dotadas de características animais, estas eram hiper sexualizadas e “reprodutoras”; e a do trabalho escravo, sempre pesado e opressor.

Sendo assim, a idealização construída em Marta pela autora é a desta carregar em sua essência “valores universais”: afeto, amparo, bondade, amor universal – valores que, no período, não eram comumente atribuídos às pessoas negras. Essa idealização materna quando vista de um ângulo romantizado, vem sobrecarregado pela força da mulher negra por sobreviver às diversas opressões, como Sexismo, racismo, patriarcado... Desse modo é lançada sobre a imagem da mãe negra (tanto na peça de Alencar quanto na de Maria Angélica Ribeiro), a associação de força e, sobretudo, de desprendimento. Nessa ótica se opera um distanciamento que também corre o risco de ser desumanizador, já que essas opressões são impostas em uma estrutura construída anterior ao nascimento de muitas delas. Uma caracterização imposta e sem dúvida, dolorida.

Ao tornar grandioso, algo que é um sofrimento, esse movimento acaba se tornando também, de certa maneira, desumanizador. *Cancros Sociais*, ainda que não fosse a intenção de sua autora, justamente por ser carregado do simbolismo da força em torno da maternidade

⁴⁶ Cabe salientar que a personagem Marta, por Maria Angélica Ribeiro, é caracterizada como “parda clara”. Tal caracterização sugere outras problemáticas, que embora não tenhamos nos detido aqui, podem se articular com uma espécie de apagamento da negritude, mais tarde denunciado por intelectuais negras, ou mesmo uma adequação a uma ideologia da feminilidade aos moldes brancos. Sabemos que o colorismo e a diversidade da negritude é extensa, por isso, mesmo que seja questionada a intenção da dramaturga, podemos entender a personagem com sua caracterização como pertencente a esta diversidade da negritude, sem que para isso tenhamos que entrar em nenhum tipo de discussão sobre colorismo, o que fugiria ao escopo da presente tese.

negra, elabora a presença (no sentido que GUMBRECHT, 2014 dá ao termo), i.e torna visível, traz materialidade para um dos aspectos culturais mais fortes da sociedade brasileira. As características marcadamente expressas em Marta – generosidade, resignação, calma... – são sim virtudes, mas não podemos negar que tais virtudes, mais tarde, acabaria também por engendrar nas camadas sociais de nosso país, também o lugar destinado às mulheres negras, mesmo no período pós-lei áurea: o da maternidade submissa ou o do trabalho doméstico.

Se para as mulheres brancas, se faria necessário atribuir ao gênero feminino uma vida que ultrapassasse o destino dado pela maternidade; sem igualdade racial às mulheres negras esta imposição segue: os atributos maternos pode ser aquilo que as humaniza, que as eleva para acima da condição de escravas. Se eram virtudes tão necessárias para a boa mãe, mais tarde se tornam uma crença imposta de que elas deveriam cumprir este labor. Tal imaginário, reforça um padrão para uma sociedade (no caso a brasileira) que tem sempre a opressão em sua dinâmica. Se a escravidão foi o maior dos cancros sociais, como Maria Angélica colocou, por outro lado muitos outros cancros sociais foram – e ainda são – derivados da escravidão e se fazem presentes de forma doentia no seio da sociedade brasileira. Aspectos que delineiam a cultura brasileira sem suas marcas profundas, principalmente acerca do lugar da mulher negra neste papel. Conforme elabora Lélia González:

O que a gente quer dizer é que ela [a mulher negra] não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como querem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: quem é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe prá dormir, que acorda de noite prá cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; então “bá”, é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a “mãe preta” é a mãe. E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito prá criança brasileira, como diz Caio Prado Júnior. Essa criança, esse *infans*, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente. Ela passa prá gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. (GONZALEZ, 1984, p.235).

Embora a intenção de Maria Angélica Ribeira, tenha sido colocar no mesmo nível mulheres negras e brancas, unidas pelo ideal da maternidade, é importante ressaltar como um imaginário produzido no interior de um determinado tempo histórico pode não se alinhar de forma radical as transformações pretendidas. A concepção de maternidade, assim como a de

gênero feminino, foi se remodelando conforme os desenvolvimentos da sociedade brasileira. A ideologia materna e o cultivo da maternidade branca, apesar das boas intenções da dramaturga, acabariam por apresentar funções muito distintas. É necessário separar o status materno, principalmente dentro de uma lógica patrimonial burguesa, do exercício efetivo da maternidade como trabalho doméstico, permeado de sacrifício físico. No ambiente íntimo, doméstico, talvez a concepção de maternidade não fosse tão uniforme como pretende o discurso elaborado em Maria Ribeiro, independentemente de seu caráter precursor e bem-intencionado.

4.2 A escravidão no horizonte histórico dos oitocentos: limites

4.2.1 O impacto nos laços familiares

ELISA - E por que ele não te chama - *mamãe Joana*?
 JOANA - Mamãe!... Não diga isto, iaiá!
 ELISA - De que te espantas? Uma coisa tão natural!
 JOANA - Nhonhô não deve me chamar assim!... Eu sou escrava, e ele é meu senhor.
 (ALENCAR, 1998, p.18)

BARÃO (à meia voz indicando Marta) – E aquela mártir?
 PAULINA (*aproximando-se de Marta*) – Quer abençoar sua filha?...
 MARTA (*abraçando -a*) – o céu te recompensa pela ventura que me dá neste momento! (RIBEIRO, 2014, p.153).

Retomando a análise das duas peças, temos Elisa, futura nora da escrava Joana, personagens de José de Alencar em sua peça *Mãe*, questionando sua futura sogra (sem o saber) com ingenuidade sentimental acerca dos laços afetivos que a prendem a seu amado, sendo, porém repreendida por esta. O impacto desse cerceamento da expressão de carinho de Elisa com Joana, certamente cria no espectador determinada empatia. Visualizar a cena de uma mãe que não pode expressar verdadeiramente seu afeto é capaz de trazer emoção e revolta ao espectador. Contudo, se faz presente na fala de Joana também uma sentença moral imposta pelo sistema escravista, que impossibilitava a vivência dessa expressão afetuosa. Em *Cancros Sociais*, ao contrário, pelo menos ao final do enredo, é permitido aos personagens concretizarem esse laço.

Tanto para a Marta de Maria Angélica Ribeiro, como para a Joana de José de Alencar, os laços maternos são corrompidos pela sombra do sistema escravista. Na sociedade de então não era permitido que a estrutura familiar fosse vivenciada pelas mães negras. Ambas as peças escancaram o abismo social que separava a construção de gênero feminino também: para algumas a ideologia da maternidade sendo exaltada em sua construção de forma a ser vivenciada de determinada maneira, obedecendo a protocolos burgueses como o cuidado do lar. Em Marta e Joana, a ideologia da maternidade é atribuída apenas na esfera sentimental de ambas pelos respectivos autores. José de Alencar sublinha através da fala de Joana, destacada acima, que o que as separa de seus filhos é imposto pela escravidão. Deste modo, uma das principais diferenças entre o drama de Maria Angélica Ribeiro e o de José de Alencar, consiste na maneira em que as personagens são possibilitadas ou não de vivenciarem suas emoções maternas. Em *Cancros Sociais* quando a verdadeira identidade de Marta é revelada aos demais personagens da peça, ainda que após vários dilemas que perpassam o que precisava ser superado, ela passa a receber o carinho do filho, da neta e da nora Paulina. Ao tornar concreta essa vivência no drama, a autora resolve assim um grande dilema social imposto pelo sistema escravista.

Marta carrega em si um passado doloroso. Foi mantida em cativeiro mesmo já tendo obtido a alforria. O que agrega em sua construção emotiva mais uma angústia. Não apenas pela perda da liberdade, que reduz sua dignidade humana, mas como isso conduziu à fatalidade de ser separada de seu próprio filho. Conduz assim o espectador para seu próprio drama particular e aponta assim a lógica do problema social que o escravismo seria capaz de criar no seio da sociedade. Fatores morais como honra e status social também são capazes de trazer sofrimento para essa ligação. Durante o ato V, em diálogo entre Marta e Eugênio, quando esta lhe pergunta se ele já relatou a sua esposa Paulina o laço que os une, ele responde em choque:

EUGÊNIO - O lance é tremendo! Apresentar-me ante Paulina, na aviltante condição de um escravo...escravo!... filho de uma escrava?! Oh! Não! Não posso. (RIBEIRO,2014, p. 140).

Tal conflito, gerado pela vergonha de Eugênio assumir uma mãe ex- escrava (e por consequência, sua própria situação) cria um dos principais desentendimentos da peça. Envolvendo dessa maneira o espectador na aflição de ver mais um laço familiar, sendo atingido pelos males provocados pela escravidão. O sentimento de Eugênio revela outro aspecto liberal, o medo de perder seu patrimônio, construído no interior de uma sociedade

racista e classista, na qual ele sempre se pôs como homem livre. Social e até judicialmente, as condições nunca seriam as mesmas⁴⁷.

A diferença nas reações emocionais dos personagens masculinos/filhos em José de Alencar (com Jorge) e em Maria Angélica Ribeiro (com Eugênio) é visível ao descobrirem os verdadeiros laços maternos as escravas. O primeiro, personagem de José de Alencar tem reações mais generosas, tratando sua mãe Joana com respeito e certo afeto. Já o segundo ao contrário, de início, se revolta com a condição social que separa ele de sua mãe. A hipótese para isso talvez se dê pela necessidade de a dramaturga traçar e elaborar a *presença* (GUMBRECHT, 2014) dos debates morais e moralizantes que percorriam a sociedade da época. Eugênio demonstra a crise ética e existencial diante do como se posicionar em um mundo racista e classicista, apesar de seus ideais abolicionistas e progressistas. Enquanto Jorge de José de Alencar parece espelhar valores morais e sociais profundamente nobres, ele não precisa se preocupar com tais questões, uma vez que a descoberta da identidade de sua mãe é seguida do suicídio da mesma, que o poupa assim, de forma fácil, de experienciar tais dilemas.

A separação de Eugênio e Marta, embora fato frequente no período, foi nas próximas décadas sendo conduzida de maneira diferente. Segundo Hebe Mattos, a prática de respeitar os grupos familiares nas partilhas e vendas de cativos não era comum, mas pode ser registrada com alguma frequência, mesmo antes que se transformasse em imposição legal (somente em 1869). Mas tal não se daria, quando ocorria, devido à benevolência dos senhores, mas somente se a permissão para formação de famílias pudesse ser favorável aos senhores, funcionando como uma espécie de pacto de paz entre escravizados e escravocratas, vista pelos escravizados como um prêmio uma vez que a formação de laços familiares permitia, a eles, algum grau de aproximação com o "mundo dos livres".

A experiência e reações dos protagonistas da peça de Maria Angélica Ribeiro nos traz a dimensão de como o sistema escravagista atingia as relações familiares no período, presentificando seus conflitos e dores. Certamente, o posicionamento da autora, ao trazer tal particularidade para seu drama, se configurava a partir de seu posicionamento abolicionista,

⁴⁷ Conforme aponta Hebe Mattos (1997, s/p), em seu artigo *Laços de família e direitos no final da escravidão*, ao citar um recurso apresentado no Maranhão em 1874: “O escravo é um ente privado dos direitos civis; não tem o de propriedade, o de liberdade individual, o de honra e reputação”.

movimento que, no período, foi essencial para o desenrolar da legislação posterior que culminou na abolição (que foi, no Brasil, infelizmente, lenta e gradual)⁴⁸.

4.2.2 Violência e silenciamento

Apesar disso, a continuidade da escravidão na jovem monarquia se fez fundamentada no direito positivo: o direito de propriedade dos senhores sobre seus escravos, assimilados estes, juridicamente, a simples mercadorias. Do ponto de vista legal, portanto, esvaziava-se a relação escravista de seu liame senhorial para enfatizar seu sentido comercial. Ao fazê-lo, a monarquia exacerbava – em princípio – o poder privado dos senhores sobre seus cativos, transformado em simples direito de propriedade. (MATTOS, 1997, p.3948)

MATILDE - Foram vítimas de um grande abuso... De um crime! Escute-me (*assentam-se*): a mãe de Paulina desejava ardentemente dar a liberdade à Marta. Porém, seu marido, que temia as Consequências da inexperiência, concordou com os desejos de sua esposa, debaixo da condição de não ser ela instruída desse fato, senão quando se achasse já em idade provectora! Marta foi livre, e o segredo religiosamente guardado. Algum tempo depois, foi Torres obrigado a fazer ponto e, por uma fatal providência, entregou a mãe e o filho, com os papéis que os restituía à sociedade, a um amigo em quem depositava grande confiança, recomendando-lhe o maior silêncio, até um prazo marcado.

EUGÊNIO - E esse amigo...

MATILDE- Inutilizou os documentos e conservou-a em um cativo, que não se tornou mais ignóbil, por ser ela uma rapariga essencialmente virtuosa. Foi nesta época que a conheci.

EUGÊNIO- E seu filho?

MATILDE - Foi-lhe arrancado dos braços e vendido aqui, para o Rio de Janeiro. A pobre mãe quase sucumbiu ao desespero! Escapou por milagre à morte, mas... enlouqueceu! A infeliz mulher chamava a todos os momentos por seu filho, ao qual queria reunir-se no céu. (*Enxuga os olhos.*) Apesar de se terem passado tantos anos, não posso deixar de entristecer-me ao lembrar-me de seus sofrimentos! (RIBEIRO, 2014, p.119).

A escravidão perpetuada pelo Império Português no Brasil tem como uma das suas principais características a violência. Violência essa intrínseca à sua prática, já que em sua própria essência, independentemente de suas nuances temporais⁴⁹, a escravidão é sempre uma violência contra um direito humano fundamental: a liberdade. A violência pode ser entendida nesse contexto como um instrumento de poder e controle. Conforme a legitimidade do regime

⁴⁸ Como as leis criadas entre 1850 e 1888, logo antecedendo a promulgação da Lei Áurea, como a Lei do Ventre Livre (1871) e a Lei dos Sexagenários (1885) o demonstram.

⁴⁹ A escravidão enquanto prática cultural e social parece remontar a tempos imemoriais, com registros desde a Antiguidade em Impérios como Grego, Romano, Árabes e Africanos.

escravagista ia se enfraquecendo, devido ao progressivo afrouxamento legal⁵⁰ da prática, na segunda metade do século XIX, os desdobramentos da resistência e da manutenção do sistema escravista também se multiplicavam.

Os desdobramentos da imposição da ordem escravagista no período são perpetuados pela lógica de poder conferida ao sistema, e da necessidade de ampliação da dominação exercida entre escravo X propriedade. Dentro dessa perspectiva, quanto mais o poder de status na lógica escravista era ameaçado mais era necessário perpetuar a violência. Dois são os aspectos frutos disto: o racismo, conferido pela lógica de imposição e abuso sobre pessoas negras e o sexismo já que, dentro dessa perspectiva, as mulheres negras e escravas eram submetidas também à violência sexual (DAVIS, 2016).

A desumanização provocada pelo trabalho escravo direciona às mulheres negras o estupro como consequência violenta de uma estratégia de poder do homem branco para com sua propriedade. Conforme menciona Ângela Davis, o racismo e o sexismo fazem parte da mesma lógica de opressão do sistema escravista, o homem branco enxergar a escrava na mesma lógica mercantilista. Esgotar suas possibilidades de lucro era uma demanda necessária, já que ela seria capaz de gerar mais escravos, mais mão de obra trabalhista.

Em *Cancros Sociais* são, portanto estas duas dimensões, a do racismo e do sexismo, que contornam grande parte do sofrimento dos personagens. Conforme trechos destacados a personagem Matilde ao revelar o abuso de, mesmo com direito da liberdade conquistada, Marta fora mantida em cativeiro sem ter a consciência de sua real condição de mulher liberta. Como presente na fala de Matilde, o motivo para isto foi o fato da mesma se apresentar como uma trabalhadora virtuosa – obedecendo assim a mesma lógica de poder e de exploração. No mesmo trecho, ainda é narrado como ela tem seu filho, forçosamente retirado de seus braços e isso lhe traz imensa dor. Sentimentalismo este que confere a personagem Marta uma humanidade que, no geral, era negada às mulheres negras escravizadas.

Importante ressaltar que, na elaboração da cena, a intensidade emocional, presente não apenas na narrativa dos fatos feita por Matilde, mas também no que ela traz em seu relato, produz presença (GUMBRECHT, 2014), i.e: possibilita uma espécie de materialidade, através dos recursos cênicos, do sentimento de repressão que a violência escravocrata era capaz de

⁵⁰ Ver nota 50, deste mesmo capítulo.

gerar. Torna o espectador capaz de sentir em suas emoções os males desumanos da escravidão, podendo eximir tristeza com o quadro social que faz parte.

Outro aspecto importante de salientar é quem são os algozes de Marta, responsáveis pela sua opressão. A personagem heroína da peça fora seduzida pelo Visconde, o grande vilão, e teve a liberdade roubada por Antônio Forbes, o ex-marido de Matilde, de quem esta conseguiu divorciar-se por ser um grande canalha e mau caráter – e o responsável também pelo seu sofrimento. Ainda que a dramaturga se utilize de estratégias maniqueístas próprias ao melodrama (como essa reviravolta de Matilde, amiga da família, ter conhecido Marta na juventude), que era fortemente inserido na cultura teatral do período, identificar como vilões dois homens brancos sedentos de poder é de forte carga simbólica, e um ponto relevante dentro de seu ideal abolicionista.

EUGÊNIO - Porém... a Senhora não me disse ainda o nome desse falsário... desse ladrão!...

MATILDE (*triste*) Não lhe disse há pouco que eu devia uma grande reparação a Paulina?

EUGÊNIO - Então, o assassino da vida e da honra de Olímpio Torres... o monstro que reduziu à escravidão duas pessoas livres...

MATILDE- Foi meu marido, Sr. Eugênio...

EUGÊNIO (*ergue-se*) Seu marido!! (*Rodar de carro.*)

MATILDE - (*ergue-se*) Aquele que é hoje o procurador Antônio Forbes. (*Vai à janela.*)

EUGÊNIO - Forbes!! (RIBEIRO, 2014, p.119)

Se, por trás de todo dilema, conflito e confusão, presentes no enredo da peça, existe um objetivo, este passa pelo distanciamento e pelo julgamento dos malfeitores de Marta. Ao elaborar nesses dois personagens em específico (homens brancos e ricos) a representação das falhas de caráter, da corrupção, dos desvios de conduta, temos não só uma representação fortemente caricatural da maldade como temos também, sobretudo, a tentativa de criar, através dos recursos estéticos, a possibilidade que o espectador condene esse perfil social em específico. Traz assim à tona um distanciamento possível do sujeito social, responsável pelos atos violentos tal como o estupro e a corrupção traçada na manobra de Forbes de esconder a liberdade de Marta.

4.3 Abolicionismo e Emancipação: caminhos para a inserção feminina na esfera pública

MATILDE- (...) Marta é uma boa criatura, e é infeliz, como todo ente que, tendo a consciência do seu valor, se estorce nas agonias de uma forçada abjeção! (RIBEIRO, 2014, p.117)

Ao dialogar com José de Alencar, nossa autora nos apresenta um diferente ângulo para um novo quadro social. Propõe diferenças, contudo, construídas a partir da sua perspectiva e de suas experiências particulares, como mulher. Enquanto alguns nomes, masculinos, diga-se de passagem, se ocupavam com qual melhor maneira deveria se desenvolver o progresso abolicionista, a dramaturga se lançava na esfera pública em direção a duas emancipações: não só a emancipação dos sujeitos negros (abolição da escravatura), como também à emancipação daquelas pertencente à sua classe e gênero. Acolhe uma causa política, portanto, para se alinhar e assim melhor se posicionar dentro de um contexto em que atividades dedicadas ao gênero feminino deviam se distinguir das do gênero masculino.

Em uma experiência parecida, em um país vizinho, também escravocrata, Angela Davis (2016) irá traçar como, mulheres brancas, ao se compreenderem pertencentes a uma classe social emergente, carente de direitos civis, se engajaram na luta abolicionista. Isto se deu, a partir do momento em essas mulheres brancas compreenderam que estarem ocupando, na esfera pública social, determinados espaços, implicava também em trazerem suas próprias pautas para lá. Um sentido democrático se faz presente neste movimento, que reconhece também a necessidade de diferenciação das demandas políticas e sociais, a fim de constatar suas lutas. Esse percurso dilata os debates no interior da esfera pública. E uma vez que esse espaço público, passa a ser compreendido como o lugar em que as demandas igualmente públicas são debatidas, legitimam assim a própria voz. Por este modo, o próprio abolicionismo foi capaz de ajudar a emancipar mulheres brancas em busca por direitos civis e políticos. Mesmo que esse movimento, não resulte especificamente na abdicação do próprio racismo⁵¹.

Se perceber enquanto pertencente a um gênero capaz de sofrer determinada opressão, certamente possibilita visualizar as escalas que dividem a sociedade em seus muitos graus de opressão. A dramaturga ciente dos próprios cerceamentos, só pode se entender atuando

⁵¹ Inclusive, para Angela Davis (2016), a irmandade feminista que ocorre durante o movimento abolicionista, não se repete mais tarde durante o movimento sufragista.

politicamente, isto é, no mundo público, se percebe também a lógica que ele opera – no caso, o Brasil Império no Segundo Reinado e sua sociedade estratificada pelo regime escravocrata. Logo, Maria Angélica Ribeiro só poderia se entender como um sujeito capaz de atuar no mundo público, se tivesse uma visão ampla do mundo em que está se inserindo. Lutar pela abolição é querer seu mundo público livre.

Observamos assim que uma lógica parecida com o que ocorre nos movimentos abolicionistas da segunda metade do século XIX nos Estados Unidos parece também operar no engajamento de Maria Angélica Ribeiro. A escolha da dramaturga por colocar no seio dramático o sofrimento de uma mãe negra separada de seu filho, não foi uma escolha involuntária. Isto a coloca de maneira a poder confrontar o debate que lhe era contemporâneo. Uma estratégia para que assim esta pudesse se colocar dentro de um projeto social e político. Se contrapõe não apenas a José de Alencar (com o qual travou um diálogo transgressor não apenas em *Cancros Sociais*, que pode ser contraposto à peça do mesmo intitulada *Mãe*, como também em sua peça *Anjo sem Asas*, que, por sua vez, se contrapõe a outra peça de Alencar, *Asas de um Anjo*, peças em que o tema da prostituição é discutido), podendo assim travar ainda diálogos diretos também com outros autores do período como Joaquim Manuel da Macedo e Quintino Bocaiúva.

4.3.1 Abolicionismo através de um projeto moralizante?

Grande parte do projeto teatral que circulava na corte do Rio de Janeiro por volta da segunda metade do século XIX, concentrava-se em alinhar um conteúdo moralizante progressista juntamente com o estilo estético das peças estrangeiras que aqui chegavam, a fim de com isso tentarem se igualar ao patamar de civilizatório das nações europeias. Com suas diferentes feições o teatro assume uma forma de controle social. Contudo essa forma não apresenta uniformidade:

Afinal, em torno dos sentidos conflitantes atribuídos à influência do teatro realista sobre o público reafirmavam-se divergências políticas e explicitavam-se diferentes projetos em embate naquele momento. E, por fim, que existia um ponto comum aos debatedores: eles consideravam o público incapaz de pensar de maneira autônoma e de “andar com as próprias pernas”. (SOUZA, 2002, p.77).

Segundo Cristina Martins de Souza (2002) estes projetos tinham como interesse a intenção de reafirmar a identidade destes sujeitos letrados no espaço público. Eles poderiam através da estética teatral, conduzir os espectadores a uma espécie de “elevação moral e civilizatória”. Os temas inseridos nestas abordagens, nada mais natural, que correspondessem às múltiplas posições políticas acentuadas a partir do Segundo Reinado (1840-1888).

O tom moralizante não é menos acentuado na dramaturgia de Maria Angélica Ribeiro. Mais do que seguir em uma “escola de costumes” como a geração romântica anterior se voltou, em *Cancros Sociais*, seu projeto moralizante é conduzido em uma dupla tentativa de se colocar lado a lado com esses sujeitos imbuídos com a educação estética da sociedade. Seu teatro assume, dentro de seu enredo, caminhos possíveis para saídas através da moral abolicionista, bem como parte de seus valores. A maneira pela qual, em suas obras, após vários golpes dramáticos, o desfecho coloca cada sujeito com o destino reflexo de suas ações morais, mostra o próprio discernimento da dramaturga. Temos aqui o sujeito moderno por excelência: aquele que conduz seu destino através de sua conduta – logo, o espectador precisava poder visualizar os mecanismos de suas ações no interior da sociedade para assim poder optar pela virtude, ao invés da decadência moral. Ao final de *Cancros Sociais*:

MATILDE: E ficaram impunes tanta maldade e tantos crimes?!

BARÃO (*sentencioso*) Não, minha senhora! Para onde quer que vá o criminoso, vão também com ele a consciência da culpa, e as tribulações do remorso!... Ainda que a impunidade social pareça protegê-lo, a alma do criminoso, despojada da luz do céu, já não pode gozar o menor sossego na terra. Ela vê que, ao descer do mundo, lá a espera, implacável, no altar supremo da verdade, a condenação divina. (*Solene.*) Eis aqui a diferença: enquanto Antônio Forbes, castigado, busca remir-se pelo arrependimento; enquanto o Visconde de Medeiros afronta a sociedade com um novo crime, fugindo à reprovação da moral e da justiça; aqui, ao lado da virtude, que se enobrece pelo martírio e pela fé, contempla-se nos benéficos laços da família, e no santo amor de mãe: o quadro da verdadeira felicidade! (RIBEIRO, 2014, p.155).

Bem ilustrado pelo discurso dado pelo Barão, segundo a norma moral colocada, o sujeito seria responsável pelos seus atos e independente da punição dada pela justiça formal, jamais poderia escapar de sua condenação moral interna. Esta se faria presente internamente em cada sujeito e seria capaz de torná-lo guia de suas ações. Era necessário, contudo, que o sujeito fosse despertado para essa possibilidade, despertado para esta vontade interna de obedecer às virtudes. Tinha-se na época algumas concepções morais fortemente inspiradas por Kant e sua *Crítica da razão prática* (2002), para quem tal vontade é compreendida como inerente a todos, ou seja, ela existe de maneira universal. Só que seria preciso a determinação para isto.

O que a autora quer é cativar no espectador a determinação para a liberdade e a igualdade. O projeto abolicionista que Maria Angélica Ribeiro se conduz busca uma luta que vai muito além do fim da escravatura. A saber, pelo próprio desafio imposto no enredo do drama, a autora não acreditava que o problema se findava com a liberdade ou não, pois tinha ciência que os problemas estruturais do sistema escravista e da minoridade feminina atingiriam camadas muito além. Ela queria reformar um mundo social repleto de contradições e desigualdades e ciente de que, para isso, seria preciso mudar os sujeitos.

As ideias antiescravistas não se apresentavam uniformes. De um lado aqueles que se recusavam a discutir as desigualdades produzidas pelo sistema e do outro, aquela que defende as diversas lutas que isso empreendia. A segunda, com a qual Maria Angélica Ribeiro parece se alinhar, se propõe a enxergar no sujeito escravizado sua igualdade universal. Se nela existiam sentimentos maternos, em Marta – igualmente mulher e ser humano – não poderia ser diferente. Torna-se necessário por este modo sensibilizar a sociedade para o sofrimento que o sistema produz em sujeitos que são internamente iguais. Em comparativo a outra peça do período de José de Alencar, *O Demônio Familiar*, de 1857, a discussão presente é que a liberdade destinada ao sujeito escravizado, deveria vir tutelada pelo estado, o qual deveria repará-lo para se inserir no quadro social do país. Coloca dessa maneira o personagem que representa o ex-escravizado como de certa maneira incapaz de ter dentro de si atributos morais e virtuosos, incapaz de por isso, bem decidir por si.

Em *Demônio Familiar* o personagem Pedro é um escravizado que se utiliza de artimanhas para alcançar *status social*, sem características de virtudes e valores. A lição por detrás de tal enredo contém a afirmação de que, mesmo admitindo que o grande mal seria a escravidão, o agente que permanece ainda capaz de trazer para o seio da sociedade desarmonia seria o negro. Por vias opostas, a personagem Marta de Maria Angélica Ribeiro, Marta – sendo negra e sendo mulher – é o verdadeiro exemplo de valores e virtudes.

Na intenção estética que a dramaturga percorre, o que se percebe é uma tentativa de humanização, mesmo que pela via ficcional do sujeito que antes tivera sua humanidade negada pela escravidão. Outros setores no ambiente público se ocuparam disso, como a literatura que intensifica a presença do negro como centro de suas inspirações nos anos anteriores a abolição. Em 1868, por exemplo, Castro Alves publicaria *Vozes da África* e *O Navio Negroiro*, poemas nos quais retrata profundamente a desigualdade social e racial, produzida pelo escravismo, e a violência gerada pelo sequestro transatlântico de sujeitos extraídos à força de suas origens. O artifício poético estético utilizado nestas obras, servem

também de instrumento para educar seus leitores através das emoções capazes de serem produzidas para os malefícios da escravidão. A leitura provoca, emociona, sensibiliza e, de certa maneira, com seu percurso estético, possibilita uma forma de educar chamando atenção para um projeto social que busca construir a liberdade.

Maria Angélica, contudo, consegue fazer o espectador imaginar, visualizar, ouvir, aquilo que julga com doença, um *cancro* no seio da sociedade brasileira. Ao qual é preciso combater, curar, sanar. A doença, contudo é social. Sua voz enquanto produtora de discurso permite a ela ser condutora de uma moral possível. Aquela que direcionaria os homens em direção a uma abolição mais completa, humana, assim como em direção à emancipação feminina. A liberdade total entre brancos e negros. Entre mulheres e homens. Uma mudança, uma reforma no seio da sociedade, a qual não fosse incompleta, mas estrutural. Vemos nela um abolicionismo e um desejo de emancipação social: características peculiares e que contribuem para confrontar a ordem da escravidão vigente. O que reforça a diversidade de posições antiescravagistas em debate no período e confere à Maria Angélica Ribeiro um caráter político transgressor.

4.3.2 A possibilidade de Redenção

FORBES (*com sentimento*) Se vinte anos de punição social, que se traduz pela miséria, pelo desprezo e execração dos homens, não tivessem vingado a sociedade do opróbrio sobre ela lançado, por um dos seus membros, tê-lo-iam feito estes dias – longos séculos! – de arrependimento passados no isolamento destes muros! As palavras de V. Ex.^a mostram--me um futuro de paz e de esperança na misericórdia divina,e... não posso dar o primeiro passo na senda da regeneração moral! Repito... Esses funestos escritos, queimei-os realmente. (*O Barão olha desanimado para Matilde.*) (RIBEIRO,2014, p.143)

BARÃO (muito enternecido) – Sim! Paguem o meu afeto na única moeda grata à minha alma: com a efusão de um sincero reconhecimento! Tens sido bem culpado com tua mãe, Eugênio! Pede-lhe perdão das tuas culpas.

EUGÊNIO –oh!...ela há de perdoar-me!...(quer beijar –lhe as mãos)

MARTA (puxando-o para si abraçando-o)- Perdoa-me tu o teu fatal destino! (ficam alguns instantes abraçados. O Barão contempla-os e busca esconder-lhes as lágrimas).

EUGÊNIO- (beijando as mãos de Marta) – Meu Deus!... como sou feliz!...sim...muito...muito feliz!

MARTA (enxugando as lágrimas) – E eu?...Graças, senhor! Mandais-me o perdão dos meus erros, na ternura de meu filho! (RIBEIRO, 2014, p.144)

Em *Cancros Sociais*, se para Forbes o castigo moral é sentenciado, para Visconde de Medeiros este é o julgo do espectador que acompanha um homem que permanece na covardia da fuga. Para Marta, por outro lado, a redenção é a garantia de poder finalmente viver e deixar fluir seu amor materno. O arrependimento de um dos malfeitores da peça, mesmo que em tom dissimulado no qual ainda tenta escapar de um compromisso é a expressão da redenção que deve seguir o sujeito. Afinal, para todos deve ser garantido o direito à reforma social.

Marta, ao ser elaborada como a imagem ideal da mulher virtuosa, ganha um lugar de destaque no teatro – ainda que muito distinto do da realidade. Contudo, a dramaturgia torna-se o lugar de possibilidades. Nela é concentrada a realização de felicidade que muitas vezes para toda a humanidade seria negada. Em um espaço onde desenhar modelos sociais se fazia como ordenador estético o exemplo estava ali construído.

BARÃO - devo responder à carta do Visconde?

MARTA - O mesmo que meu filho responderia: Eugênio é órfão.

BARÃO- Aprecio a nobreza da sua resposta. Mas pondere que, com um nome ilustrado por um título, que faria calar qualquer murmuração, oferece o Visconde a Eugênio considerável aumento de capitais.

MARTA -Vale mais a mediania, a pobreza mesmo, honrada, do que a opulência adquirida por meios reprovados pelas leis e pela moral! A origem da riqueza desse homem não me é desconhecida. (RIBEIRO, 2014, p.145).

Em uma última reviravolta dramática, o casamento como lugar de possível ascensão social é oferecido a Marta. Matilde e o Barão em um movimento de chantagem com Forbes, para conseguir provas contra o Visconde por crimes pregressos, reúnem uma cartada que possibilitaria sua ruína final, exigindo que Visconde de Medeiros se case com Marta, dando a ela nome, status social e garantindo a Eugênio sua saída da condição de órfão. Mais uma vez, portanto, Maria Angélica subverte a lógica vigente, fazendo com que sua heroína saia por cima. Marta recusa a se casar com o visconde. Marta se emancipou e não está disposta a renunciar a sua liberdade por status social. Ela prefere sua dignidade a um casamento por interesse – o que não deixa de flertar, também, com a própria ideologia liberal burguesa⁵².

Ao transcender a fatalidade do destino, Marta encontra sua redenção nos braços de sua verdadeira família. O caminho imposto a tantas mães negras de terem seus filhos arrancados de seus braços é contornado, pelo menos em *Cancros Sociais*. É como se Maria Ribeiro, em um golpe de solidariedade, buscasse dar saída para sua dor, a da perda de um filho (perda que,

⁵² Como discutido em nosso capítulo 2, no subitem 2.2.3 *O Casamento e o Divórcio: entre o direito de escolha e o status social*.

em suas próprias palavras, fora motivadora de se lançar na carreira teatral), através da discussão de uma questão que parte da sociedade conhecia. Portanto, ao transferir o contorno dessa dor para uma personagem distinta da dela, não apenas diz ter empatia sobre esse sentimento da perda de um filho como transforma sua dor em uma causa maior, relevante de ser discutida no espaço público de uma nação nascente, ainda necessitada do espelho do teatro (e sua então função moralizante) para tentar enxergar a si mesma e quem, sabe, com isso auxiliar a elaborar através de um projeto estético, um espaço de possibilidade para um futuro ainda em, construção.

A tentativa de mobilizar uma forma de educação estética, tal como realizada pela dramaturga e por seus contemporâneos, se move, portanto, através de seus próprios anseios sociais. Maternidade e abolicionismo são aspectos presentes no drama que movimentam as emoções dos espectadores, a fim de que estes possam ter novos posicionamentos em meio a um mundo que se organiza socialmente e politicamente com a nova ordem iniciada pós-independência e com os valores liberais que vinham sendo debatidos. A ironia, a comédia e o riso também são estratégias pelo qual a autora é capaz de educar seu público sobre camadas da sociedade que ainda se mostravam incompatíveis com os valores nascentes no interior do processo de modernização da sociedade brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

MARIA ANGÉLICA RIBEIRO: O GÊNERO FEMININO POSSÍVEL NOS OITOCENTOS

O presente trabalho é resultado não apenas dos quatro anos de pesquisa de doutoramento, como também de uma trajetória epistemológica que não se finda neste texto. Reflexo de delimitações, cortes, reestruturações. O ponto de chegada até então: o atravessamento da obra de Maria Angélica Ribeiro a partir de escolhas teóricas contemporâneas que possibilitaram compreender sua experiência como a busca de posicionamento político-social, transgredindo a própria condição dada ao gênero feminino no interior de seu tempo histórico. Dentro das condições determinadas em que essa pesquisa foi realizada e seu sujeito histórico observado, vimos que este (ela) elaborou a visão de um gênero feminino possível no oitocentos e, com isso, sonhou com uma abolição mais humana, com uma maternidade mais justa. Inconscientemente, reproduziu padrões que mais tarde se cristalizariam na consciência histórica brasileira. A maneira arriscada de Maria Angélica Ribeiro se pôr em um espaço destinado a homens brancos e livres, acaba por criar tensão no interior da esfera pública teatral, pois era o próprio gênero feminino elaborando possibilidades para seus pares – uma mulher falando de e para outras mulheres. Fala, tendo a experiência a seu favor – e com isso dialoga com outros temas e figuras do espaço público, no qual se põe como mulher.

As conclusões aqui apresentadas levantam, é claro, outras questões, afinal só foi possível chegar até aqui após questionarmos a invisibilidade, no cânone, das dramaturgas do século XIX, momento em que um projeto de educação estética ocupava os chamados “homens das letras”. O que nos leva à afirmação de que a Historiografia sempre é produzida com novas perspectivas, quando estas se mostram capazes de abrir o horizonte hermenêutico do passado por novos olhares, que o ampliam.

A obra de Maria Angélica Ribeiro, portanto, revela um quadro da estrutura social brasileira, sua cultura, a lógica de poder criada no interior da sociedade escravocrata e como

esta andou lado a lado com o patriarcado, o sexismo e o racismo. Bem como revela uma historiografia teatral ainda moldada por um cânone que silencia sujeitos historicamente oprimidos, como mulheres. O lugar de intérpretes do Brasil raramente é destinado à produção daquelas que se assumem pertencentes ao gênero feminino. A invisibilidade da dramaturga, do lugar que Maria Angélica Ribeiro ocupa na dramaturgia nacional, começa a se modificar por algumas iniciativas, mencionadas no presente trabalho, tal como a *Coleção Escritoras do Brasil*, do Senado Federal⁵³ que fortalece a divulgação da produção feminina no país.

A posição de Maria Angélica Ribeiro, no interior do tempo histórico aqui analisado, reafirma como um espaço público, quanto mais aberto, quanto mais político em si, mais necessita (e dá conta) de vozes plurais. Algo essencial para definir a esfera teatral, como espaço consolidado e delimitado em um momento em que, no Segundo Reinado, a capital do Império se configurava em múltiplos projetos distintos, alguns dos quais visando a reforma social dada a necessidade de aparente centralização política em torno da figura do jovem Imperador. A participação da dramaturga, tão ativa em debater não somente questões de ordem pública mas também questões de ordem privada como família e outros valores burgueses, revela como o teatro se afirma e se coloca no período.

O Drama, enquanto estilo estético é uma maneira da dramaturga performar possibilidades para o gênero feminino dentro do horizonte histórico em questão. Como categoria histórica, tanto gênero quanto raça são elementos que permeiam e atravessam toda sua obra. No Drama, as possibilidades de constructos sócio-históricos como gênero e raça atuarem no mundo se tornariam mais visíveis, sendo estes operados pela linguagem (BUTLER,2019) – posto que a linguagem é o instrumento capaz de materializar determinadas concepções de mundo. E com isso temos que gênero, sobretudo, é uma categoria social e historicamente construída (SCOTT, 1990). Em um momento em que mulheres no teatro eram sinônimos de prostitutas, transgredir tal lógica, como Maria Ribeiro o faz, significava sobretudo, se distanciar de padrões de gênero já definidos e assumir a compreensão de que seus papéis possam ser, também, constantemente redefinidos, desestabilizados. É isto que a autora provoca na esfera teatral ao assinar suas próprias peças, por exemplo. Já a comédia assume o papel de constranger o ridículo enraizado nas práticas sociais e culturais, acentuando sua possibilidade de falar criticamente no mundo público sobre diversos temas.

⁵³ Cf. RIBEIRO, Maria. **Cancros sociais**. Apresentação, bibliografias e atualização Valéria Andrade. Coleção Escritoras do Brasil. Brasília: Secretaria de Gestão de Informação e Documentação – SGIDO, 2021, Disponível em <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/580934/Cancros_sociais.pdf .

Vale ressaltar que, no que tange às repercussões e impactos causados pela atuação de Maria Angélica Ribeiro, não foi possível uma consulta mais debruçada tanto em periódicos do período, uma vez que nestes são conferidos grandes espaços para expressão de ideais e posicionamentos; quanto nos pareceres do Conservatório Dramático, que se configurava como importante espaço regulador da moral, essencial para compreensão dos padrões do período. O exame adequado da documentação presente em ambos os acervos se configura como possibilidade de pesquisa futura importante tanto para compreensão do período em questão, quanto dos vetores da condução da moral, das ideias e das linguagens mobilizadas.

Torna-se necessário concluir que a Historiografia teatral brasileira parece olhar com uma perspectiva colonial para a produção da segunda metade do século XIX. Sendo construída muitas vezes com os moldes europeus, sem olhar para o processo de desenvolvimento da modernidade no Brasil, que serviu de conteúdo para a produção teatral do período. Temas como a escravidão, o racismo e o sexismo servem para o conteúdo dramático de Maria Angélica Ribeiro de forma basilar. Contudo, a Historiografia teatral, tende a colocar o abolicionismo presente no teatro realista do período apenas como uma convenção do estilo, não como uma orientação estética, ética e política capaz de produzir discursos que se apropriam das linguagens. Embora a postura política de Maria Angélica Ribeiro seja transgressora e revele um abolicionismo possível ao gênero feminino de então, ele tem limitações, dado os próprios privilégios de mulher branca, ainda que restritos, dentro de uma sociedade escravista e sexista. Talvez até sua idealização da força da mãe negra, como aquela que luta por seus filhos de forma soberana, capaz de inúmeros sacrifícios, é um reflexo de uma projeção que muitas vezes também exclui o próprio desejo das mulheres negras, podendo ser tão somente uma idealização.

Não podemos deixar de destacar aqui que para chegar a esta percepção, a leitura de autoras negras, com seus devidos lugares de fala, foram então fundamentais – tal como, por exemplo, Angela Davis, que nos apresentou uma lógica do mundo de trabalho escravista que radicalmente deslocava mulheres negras para a base da pirâmide capitalista. A autora, ainda que tendo como base empírica a escravidão nos EUA, nos ajuda a compreender o sistema que por aqui também se firmara – guardadas as devidas diferenças. Com menos evidência no corpo do texto desta tese, mas com não menos importância dentro do escopo geral da pesquisa, Sueli Carneiro e Lélia González também foram autoras que serviram como base interpretativa para entender como o racismo opera na lógica cultural brasileira, sendo ainda

um fator intensamente presente nos traços que modulam hábitos no Brasil... até os dias de hoje.

A intenção do presente trabalho não foi a de detalhar aspectos biográficos/bibliográficos da vida e da obra de Maria Angélica Ribeiro de forma extensa. Esforços anteriores se ocuparam com tal demanda. Coube a este trabalho contribuir para a ressignificação de sua experiência no mundo público a partir de novas perspectivas historiográficas, que pretendemos alcançar. Sua obra, já problematizada anteriormente, aqui foi confrontada com categorias históricas então emergentes. A principal conclusão deste trabalho é que Maria Angélica Ribeiro mobiliza a categoria gênero feminino, tanto como produtora de linguagem como em sua ação no espaço público.

Em um momento que a ciência, a cultura, a História sofrem ataques e constantes ameaças, enfatizar a dinâmica do passado, seu lugar inacabado, legitima a necessidade de seguir confrontando as diversas experiências no interior das temporalidades produzidas em um país moldado com bases escravistas que produziram o racismo e o sexismo. Esta pesquisa não contou com financiamento e teve sua produção dividida com a sala de aula e com o ensino de história e ciências humanas, o que tornou sua tarefa um tanto mais difícil mas também ainda mais instigante. Diante disto, cabe salientar que novos protagonismos são constantemente cobrados por novas gerações. Cabe então às historiadoras(es) contemporâneas(os) se adequarem a tais demandas, com generosidade e empatia para abraçarem as possibilidades de novas produções de linguagens. A isto, a dramaturga, sujeito histórico da presente pesquisa, se destinou. E entender sua linguagem teatral como estratégia de reconfiguração do mundo público em que viveu, foi o objetivo desta pesquisa, elaborada no interior da universidade pública, universal e gratuita, contribuindo para o saber das multiplicidades de sujeitos desde, pelo menos, a segunda metade do século XIX.

Concluimos assim que a experiência dramatúrgica de Maria Angélica Ribeiro e sua obra são reflexos de um gênero feminino possível (e, nem por isso, menos transgressor) nas primeiras décadas da segunda metade do século XIX, retratando sua busca por transgredir o imposto e por sua autonomia, sua emancipação, para – por si só – se lançar com sua própria voz no espaço público do período.

BIBLIOGRAFIA

– FONTES PRIMÁRIAS:

ASSIS, Machado de. **Crônicas**. vol. 20. Rio de Janeiro: Jackson, 1981.

ASSIS, Machado de. **Crítica Literária**. Vol.29. Rio de Janeiro, Jackson, 1951.

MAGALHÃES, Gonçalves de. **Tragédias**. Rio de Janeiro: Garnier,1865.

PENA, Martins. **Comédias (1833 – 1844)**. Organização de Vilma Arêas. São Paulo: Martins Fontes, v. I, II, III.2007.

PENA, Martins. **Folhetins, a Semana Lírica**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, [1847] 1965.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Porto Alegre: Taverna,2018.

RIBEIRO, Maria. **Teatro quase completo**. ANDRADE, Valéria (org.). Florianópolis: Mulheres, 2014.

RIBEIRO, Maria. **Cancros sociais**. Antologia do teatro realista. Faria. João Roberto (org.) São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Textos críticos do período.

Breve Notícia Sobre Antonio José da Silva (Gonçalves de Magalhães), 1839.

Da Arte Dramática No Brasil (Émile Adet), 1844.

Carta Sobre a Atualidade do Teatro Entre Nós (Álvares de Azevedo), 1851.

O Nosso Teatro Dramático (Araújo Porto-Alegre), 1852.

Primeira lição (João Caetano), 1862.

Lance d'olhos sobre a comédia e sua Crítica (Quintino Bocaiúva), 1857-1858.

A Comédia Brasileira (José de Alencar), 1857.

Ideias Sobre O teatro (Machado de Assis), 1859.

O Conservatório Dramático (Machado de Assis), 1859-1860.

Revista de Teatros (Machado de Assis), 1860.

O Teatro Nacional (Machado de Assis), 1866.

Instinto de Nacionalidade (Machado de Assis), 1873.

Memórias da Rua do Ouvidor (Joaquim Manuel da Macedo), 1878.

A Propósito De Teatro (Artur Azevedo), 1886.

Textos acessados na obra: FARIA, João Roberto. **Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 2001.

– BIBLIOGRAFIA GERAL

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.

AGUIAR, Flávio. (org) vários autores. **Antologia do teatro brasileiro: A aventura realista e o teatro musicado**. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

ALENCAR, José de. **As Asas de Um Anjo: Comédia**. Rio de Janeiro: Editores Soares e Irmão, 1860.

ALENCASTRO, Luis Felipe de. (org.) vários autores. **História da Vida Privada no Brasil**, v. 2, São Paulo: Companhia das Letras, [1997] 2004. Edição eletrônica.

ALMEIDA, José Ricardo Pires de. **João Caetano Ribeiro (Cenógrafo brasileiro)**. Brazil-Theatro, Rio de Janeiro, fasc. 2, 1907.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. **“Gabriela” e “Cancros Sociais”: a estratégia palimpséstica no teatro de Maria Angélica Ribeiro**. In: MALUF, Sheila D. e AQUINO, Ricardo Bigi de. (Orgs.). **Dramaturgia e Teatro**. Maceió: Edufal, 2004, p. 305-318.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. **Entre/linhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2001.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. **Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

- ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. **O florete e a máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2001.
- ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. **Maria Ribeiro: a vanguarda feminista no palco brasileiro do século XIX**. In: ANDRADE, Valéria (org.). *Maria Ribeiro: teatro quase completo*. Florianópolis: Mulheres, [2014]. p. 13-47.
- ARAUJO, Valdei Lopes. **A Experiência do Tempo, Conceitos e Narrativas na Formação Nacional brasileira (1813- 1845)**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- ARAUJO, Valdei Lopes. **A experiência do tempo na formação do Império do Brasil: autoconsciência moderna e histórica**. Revista de História, 159, 2º semestre de 2008, 107-134.
- ARAUJO, Valdei Lopes. **As transformações nos conceitos de literatura e história no Brasil: rupturas e descontinuidades (1830 -1840)**. Saeculum, vol.1. p. 49-68, 2009b.
- ARAUJO, Valdei Lopes. **Historiografia, nação e os regimes de autonomia na vida letrada no Império do Brasil**. Varia Historia. Belo Horizonte, vol.31, n. 56. p. 365-400.
- ARÊAS, Vilma **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1990.
- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ARENDDT, Hannah **A vida do espírito**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- ARENDDT, Hannah. **Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- AZEVEDO, Silva Maria. **A recepção de *O Primo Basílio* na imprensa brasileira do século XIX: Caricatura, Humor e Crítica Literária**. Patrimônio e Memória. São Paulo, Unesp, v. 8, n.1, p. 27-42, janeiro-junho, 2012.
- BAHRI, Deepika. **Feminismo e/no pós-colonialismo**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 659-688, maio-ago. 2013.
- BEAUVOIR, Simone de, 1908-1986. **O segundo sexo** / Simone de Beauvoir; tradução Sérgio Milliet. - 2.ed. - Rio de Janeiro : Fronteira, Nova 2009.

- BASILE, Marcello. **Revolta e cidadania na Corte regencial**. In: *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 22, 2007.
- BARRETO, Raquel de Andrade. **Enegrecendo o feminismo ou feminizando a raça: narrativas de libertação em Angela Davis e Lélia Gonzáles**. 2005, Rio de Janeiro. 128f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- BRANDÃO, Tânia. **Artes Cênicas: por uma metodologia de pesquisa histórica**. In: **CARREIRA, André e outros. Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: ABRACE/ 7 Letras, 2006.
- BRANCO, Lucia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991
- BUTLER, Judith. **“Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault”** In: BENHABIB, Seyla & CORNELL, Drucilla. *Feminismo como crítico da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1987.
- BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”**. Routledge: New York & London, 1993.
- BUTLER, Judith. **Gender as Performance: An Interview with Judith Butler**. *Radical Philosophy*, n. 67, Summer 1994.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. **Belo Horizonte: Autêntica, 2019**.
- BUTLER, Judith. **Traços humanos nas superfícies do mundo**. Texto 042. Tradução de André Arias e Clara Barzaghi. São Paulo: n-1 Edições, 2020.
- BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: LOURO. Guacira Lopes (org.) *O corpo educado pedagogias da sexualidade*. Tradução: Tomas Tadeu da Silva – 4ed; 1 reimp.—Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

- BLOOM, Harold. ***O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo***. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- CANEPA, Gina. **Escritoras y vida pública em el siglo XIX. Liberalismo y alegoría nacional**. In: Pizarro, Ana (org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Volume 2: Emancipação do Discurso. São Paulo: memorial; Campinas: UNICAMP, 1994.
- CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em Movimento**. Estudos Avançados 17 (49) 2003.
- CARNEIRO, Sueli. **Identidade Feminina**. In. Cadernos Geledés. Nº4, 1993.
- CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. 2011 Acessível no link: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>
- CARVALHO, Sergio (Cord). **“O Pai de Família” de Diderot [livro eletrônico]: Uma Versão Portuguesa do Século XVIII** 1. Ed. São Paulo: Teatro da Universidade de São Paulo TUSP, 2020. (Cadernos TUSP; 1).
- CARVALHO, José Murilo de. **A Construção da Ordem: a elite política. Teatro das Sombras: a política imperial**. 5ª edição – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016. Formato: epub. Versão eletrônica.
- DEL PRIORE, Mary (org.). **História das Mulheres no Brasil**. – São Paulo: Contexto, 2004. Versão digital.
- DIAS, Luciana da Costa. **A questão da arte e a construção da história do Ser no pensamento de Martin Heidegger**. Ítaca (UFRJ), v. 11, p. 171-176, 2009.
- DIAS, Luciana da Costa. **A educação como formação ou "cultivo de si" em Friedrich Nietzsche**. *Filosofia e Educação*, v. 8, p. 275-294, 2016.

- DIAS, Luciana da Costa. **Arte e História do Ser: algumas considerações sobre o caminho do pensamento de Heidegger a partir do ensaio 'A origem da Obra de arte'**. Revista Ekstasis, v. 3, p. 67-77, 2014.
- DIAS, Luciana da Costa. **Nietzsche, Artaud e a Performance: Provocações em direção a uma fenomenologia da performance**. Memória ABRACE, v. IX, p. 4324-4342, 2017.
- DIAS, Luciana da Costa. **O diálogo entre arte, filosofia, poesia e técnica na construção de uma história do ser no pensamento tardio de Martin Heidegger**. Revista Dois Pontos digital (UFPR), v. 12, p. 119-126, 2015. 136
- DIAS, Luciana da Costa. **O Teatro e a Cidade: notas sobre uma origem comum**. Artefilosofia (UFOP), v. 12, p. 48-61, 2012.
- DIAS, Luciana da Costa. **O teatro e a mulher na obra de Rosvita de Gandersheim**. In: BROCHADO, Claudia C.; DEPLAGNE, Luciana (Orgs.). Vozes de mulheres da idade média. João Pessoa: Editora UFPB, 2018.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.
- DIDEROT, Denis. **Paradoxo do Comediante**. Tradução: Antônio Geraldo Da Silva. São Paulo: editora escala, 2006.
- D'INCAO, Maria Ângela. **Mulheres e família Burguesa**. In DEL PRIORE, Mary (org.). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2004. Versão digital.
- DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX; dicionário ilustrado**, Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- FARIA João Roberto. **Ideias Teatrais: o Século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FARIA João Roberto. **O Lugar da Dramaturgia nas Histórias da Literatura Brasileira**. Revista Sala Preta. São Paulo, v. 10, n. 1, p. 9-25, 2010.
- FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.
- FARIA. João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1993. P. 254-60.

- FARIA, João Roberto. **Nosso Patrono- Quintino Antônio Ferreira de Sousa Bocaiúva**. 2003. Disponível em: <http://www.lqb10.com.br/nossopatrono.htm> .
- FERRARO, Alceu Ravanello. Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos? **Educação & Sociedade**, n.23, v.81, 2002, pp.21-47.
- FOUCAULT, M. “A escrita de si”, in M. Foucault, *Ética, sexualidade, política*. Org. Manoel Barros da Motta Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004^a, PP. 144-62, Coleção Ditos e Escritos, Vol. V.
- FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, M. **Nascimento da biopolítica**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- GONZALEZ, Lélia. (1984). **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira In: Revista Ciências Sociais Hoje, ANPOCS, p. 223-244.**
- GONZALEZ, Lélia. "A categoria político-cultural de amefricanidade". *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988a.
- GONZALEZ, Lélia. "Por um feminismo afrolatinoamericano". *Revista Isis Internacional*, Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988b.
- GUIMARÃES, G. G. **Reflexões sobre a história em um tempo de crise. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 7, n. 15, p. 208–213, 2014.
- GUIMARÃES, G. G **Por uma teoria da modernidade em Poesia Ingênua e Sentimental. HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA**, Ouro Preto, v.10, n. 23, p. 97-113, 2017.
- GUIMARÃES, G. G. **O Trágico e a Modernidade em Schiller. REVISTA DE TEORIA DA HISTÓRIA**, v. 18, p. 179, 2017.
- GUIMARÃES, G. G. **Teoria de gênero e ideologia de gênero: cenário de uma disputa nos 25 anos da IV Conferência Mundial das Mulheres. TEMPO E ARGUMENTO**, v. 12, p. 1-27, 2020.

- GUIMARÃES, G. G. **Sonho de imortalidade: o Ideal do homem moderno nos escritos filosóficos de Friedrich Schiller**; 2012; Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior; Orientador: Luiz de França Costa Lima Filho;
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio, 2010.
- GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Tradução de Ana Isabel Soares. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1962.
- HARTOG, François. **Chateaubriand: entre o antigo e o novo regime de historicidade**. In: **Regimes de Historicidade. Presentismo e Experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo (1927), Partes I e II**, tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis: Vozes, 2002.
- HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. 2.ed.- São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. **História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Monárquico. Tomo II**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 3 ed. 2011.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco ao sublime**. Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. São Paulo: Forense, 1993.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempo históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/ Puc-Rio, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. **Vida e Mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: Desafio ao Pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000
- LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, Dec. 2014 .
- LORAU, Nicole. **Elogio do anacronismo**. In: NOVAIS, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. **O lugar da comédia em meio às idéias de fundação e de formação na história do teatro brasileiro: a comédia dramática O demônio familiar**. Folhetim. *Cadernos Monográficos*, v. 2, p. 61-85, 2005.
- MATTOS, Hebe. **Laços de Família e Direitos no Final da Escravidão**. In: ALENCASTRO, Luis Felipe de. (org.) vários autores. **História da Vida Privada no Brasil, v. 2**, São Paulo: Companhia das Letras, [1997] 2004. Edição eletrônica.
- MATTOS, Iimar Rohloff de. **O Tempo Saquarema**. São Paulo: Hucitec, Brasília, 1987.
- NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. **Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa**. *Psicol. Soc.*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 49-55, Apr. 2006
- NEVES, Lúcia Maria. B. P. das; MOREL, Marco; FERREIRA, Tânia M. Bessone da C. (org.). **História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder**. Rio de Janeiro: DP&A / FAPERJ, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A Idéia de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PATRIOTA, Rosangela. **O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica**. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (orgs). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- PATRIOTA, Rosangela. **A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos**. *História*, vol.24, n.2, Franca: 2005.
- PEDRO, Joana Maria. **Traduzindo o Debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica**. *HISTÓRIA*, São Paulo, v.24, N.1, P.77-98, 2005.

- PEDRO, Joana Maria. **Relações de Gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea.** *Topoi*, v. 12, n. 22, jan.-jun. 2011, p. 270.
- PEREIRA, Luisa Rauter . **'Ao ponto que as necessidades públicas exigem': experiência política e reconfiguração do tempo no debate político brasileiro da década de 1830.** ALMANACK , p. 302-313, 2015.
- PEREIRA, Luisa Rauter. **O conceito político de povo no período regencial brasileiro: revolução e historicização da linguagem política (1831-1840).** REVISTA DE HISTORIA SOCIAL Y DE LAS MENTALIDADES , v. 15, p. 95-124, 2011.
- PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do teatro Brasileiro.** São Paulo: EDUSP, 2008.
- PINTO, Ana Flávia Magalhães. **Imprensa negra no Brasil do século XIX.** São Paulo: Selo negro, 2010.
- PINTO, Ana Flávia Magalhães. **Escritos de liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.
- RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade** Campinas: Unicamp, 2013.
- RAMA, Angel. **A cidade das letras.** Trad. Emir Sade. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RANGEL, Marcelo de Mello. **Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói:** os primeiros românticos e a civilização do Império do Brasil. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- RANGEL, Marcelo de Mello. **O Clima histórico no período regencial sob o olhar do romantismo: pessimismo e esperança na poesia de Gonçalves de Magalhães..** ArtCultura , v. 15, p. 169-186, 2013.
- RANGEL, Marcelo de Mello. **Violência e história em Walter Benjamin a partir da crítica de Derrida.** Ítaca (UFRJ), v. 19, p. 174-185, 2012.
- RANGEL, Marcelo de Mello. **Gonçalves de Magalhães e a Civilização do Império do Brasil através da literatura.** História & Perspectivas (Online), v. 24, p. 149-192, 2011.

ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SEIDL, Robert. **Artur Azevedo: ensaio Bio-Bibliográfico**. Rio de Janeiro, ABL, 1937.

RODRIGUES, Carla. **Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler, leitora de J. Derrida**. Sex., Salud Soc. (Rio J.), Rio de Janeiro, n. 10, p. 140-164, Apr. 2012.

RIBEIRO, Andréa Sannazzaro. **Presença e Comédia (dissertação de mestrado): o teatro de Martins Pena e a busca da nacionalidade (1838 - 1847)** / Universidade Federal de Ouro Preto. Artes Cênicas e Música. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

RIBEIRO, Andréa Sannazzaro. **Os Folhetins da Semana Lírica: A construção da esfera teatral brasileira e o fortalecimento de sua autonomia através do exercício da crítica**. Anais da XXXIII Semana de História da Universidade Federal de Juiz de Fora. "Representações artísticas brasileiras: Do Segundo Reinado à Era Vargas" / organização Paulo Henrique Silveira Damião. Juiz de Fora, 2017, 1333 p. ISSN: 2317-0468. P.209

RIBEIRO, Andréa Sannazzaro. **Martins Pena, um homem do teatro na crítica literária brasileira**. *Opiniões*, 5(8), 69-79.2016.

RIBEIRO, Andréa Sannazzaro. **Ensino de História no sistema socioeducativo: Desafios e possibilidades para a problematização a consciência histórica**. Revista TransVersos, [S.l.], n. 18, p. 200-215, abr. 2020.

SABINO, Ignez. **Mulheres ilustres do Brasil**. Edição fac-similar. Florianópolis: Editora das Mulheres, 1996 [1899].

SANTOS, João Caetano dos. **Lições dramáticas**. Rio de Janeiro: INL, 1956, p.7. Livro publicado em 1867 pelo Jornal do Comércio.

SAMARA, Eni de Mesquita. **Estratégias Matrimoniais no Brasil do Século XIX**. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: Marco Zero, v. 8, n. 15, p. 93, 1970.

SCHWARCZ. Lilia Moritz, Starling, Heloisa Murgel. **Segundo Reinado: Enfim uma Nação nos Trópicos. Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHILLER, F. **Poesia Ingênua e Sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCOTT, Joan W. **A cidadã paradoxal – as feministas francesas e os direitos dos homens**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e Realidade**. v.15, n.2, jul./dez. 1990.

SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. **As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. **Com Um olho no entretenimento e outro na política: História, teatro cotidiano politizado no Alcazar Lírico (Rio de Janeiro, década de 1860)(RIO DE JANEIRO, DÉCADA DE 1860)**. BALEIA NA REDE - Estudos em arte e sociedade Vol. 9, nº. 1, 2012.

SOARES, Ubirathan Rogerio. **Os processos de divórcio perpétuo nos séculos XVIII e XIX: entre o sistema de alianças e o regime da sexualidade** / Ubirathan Rogerio Soares. - Porto Alegre, 2006. Tese (Doutorado) —Fac. de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII)** /tradução Luiz Sérgio Repa. – São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SZYMBORSKA, Wisława. **Impressões do teatro. Wrażenia z teatru**. Tradução de Regina Przybycien. In: **Poemas**. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. Edição Bilíngue. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SOARES, Taciana Ferreira,; KARINE DA ROCHA, OLIVEIRA. **"Senhora": Aurélia enquanto tentativa de subversão do modelo romântico do feminino**. MUITAS VOZES , v. 7, p. 514-528, 2019.

SOUZA, J. Galante de. **O teatro no Brasil: subsídios para uma bibliografia do teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960, p. 454-455

TELLES, Norma. **Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX**. São Paulo: Intermeios, 2012.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** Traduzido por Denise Bottmann. Porto Alegre: LPM Editora, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena.** São Paulo: CosacNaify, 2010.