

## Maria Angélica Ribeiro

*Valéria Andrade Souto-Maior*

*M*aria Angélica Ribeiro nasceu em 5 de dezembro de 1829, na então vila de Parati (Angra dos Reis), Rio de Janeiro. Sua mãe, Maria Leopoldina de Sousa Rego, nascida no mesmo local, tinha ascendência nobre, vinda de seu parentesco com um ilustrado Licenciado e Capitão-Mor de Milícias, pertencente à antiga e honrada casa dos Morgados-nobres de Argemães. Seu pai, Marcelino de Sousa Rego, natural de Lisboa, era moço fidalgo da Real Casa de D. João VI e também Capitão, condecorado com insígnias de Grão Mérito Militar por atos de bravura em campo de batalha. Morto em serviço, por afogamento na Lagoa Rodrigo de Freitas, o nobre Capitão Sousa Rego deixou uma viúva com apenas 19 anos e três órfãs pequenas, das quais a primogênita, Maria Angélica, não completara ainda 5 anos.

Apesar de indenizada com generoso acréscimo na pensão deixada pelo marido, a viúva não podia arcar com despesas que não fossem as habituais de uma família comum. Por esse motivo, as exigências de uma educação compatível com a inteligência incomum revelada desde cedo por Maria Angélica só puderam ser supridas pela assistência de um tutor. Impressionado com a precocidade da menina, o Brigadeiro Antônio Joaquim Bracet, antigo amigo e companheiro de armas de seu pai, encarregou-se então de “facultar-lhe (como ele dizia) os meios de alcançar, pela inteligência, uma posição digna e independente no futuro.”<sup>1</sup> Desse modo, tal como se registra em vários casos de escritoras do século passado que chegaram a desenvolver uma carreira profissional proeminente a partir do apoio e estímulo recebidos de uma figura masculina, geralmente a do pai — como por exemplo, Narcisa Amália e Júlia Lopes de Almeida, para citar apenas brasileiras —,<sup>2</sup> as portas de uma educação mais ampla

1. RIBEIRO, 1866, p. viii.

2. Cf. TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil do século XIX*. São Paulo, 1987. Tese (doutor.) PUC/SP. p. 436-38.

e aprimorada foram abertas para Maria Angélica por mãos masculinas. E em sua extensa obra teatral, composta de mais de vinte textos — em sua maior parte inéditos e, infelizmente, perdidos<sup>3</sup> — fica evidente que ela não desperdiçou essa valiosa chance, surgida a despeito e a partir das circunstâncias difíceis de sua infância.

Bem adubada, a vocação literária de Maria Angélica desabrochava cedo, nos versos e saudações que, já aos doze anos, ela escrevia às amigas em ocasiões natalícias e, um pouco mais tarde, nas colaborações para várias revistas, nas quais aparecia sob o pseudônimo de Nênia Sílvia.

Tendo, entretanto, se casado também muito cedo — aos 14 anos, como aliás acontecia à grande maioria de suas contemporâneas —, Maria Angélica só investiria mais concretamente numa carreira literária a partir dos seus 25 anos e depois de já ter duas filhas e um filho. Seria em maio de 1855 que, arrasada pela morte desse último, buscaria alívio no exercício da literatura dramática, para a qual se sentia anteriormente “com alguma vocação.”<sup>4</sup> A primeira peça que então escreveu foi o drama em cinco atos *Guite ou a feiticeira dos desfiladeiros negros* que, enviado ao órgão censor da época, o Conservatório Dramático, recebeu do seu presidente, Conselheiro Diogo Soares da Silva de Bivar, uma elogiosa aprovação. Incentivada por essa boa acolhida, Maria Ribeiro (como se identificaria literariamente) continuou a escrever e, logo no ano seguinte, assinou outros dois dramas em cinco atos — *Paulina* e *A aventureira de Vaucloux* — que foram igualmente aprovados e louvados pelo presidente do Conservatório Dramático.

Nesse mesmo ano, devido a “incômodos de família”,<sup>5</sup> a ainda reduzida, porém já promissora produção dramaturgica de Maria Ribeiro foi interrompida, permanecendo assim por cerca de dois anos. Em 1858, vindo-lhe à lembrança os resultados já obtidos com suas primeiras experiências na área da dramaturgia e tendo a intenção expressa de homenagear o aniversário de um amigo, Maria Ribeiro escreveu um novo drama em cinco atos, intitulado *O anjo sem asas*. Também submetido ao julgamento do Conservatório Dramático — e entregue, deliberadamente, pelo próprio aniversariante, então secretário daquela instituição, ao censor potencialmente mais imparcial, devido a sua extrema rispidez e intolerância — esse drama foi, da mesma forma que os anteriores, aprovado com louvor, recebendo ainda a aprovação de quantos o leram e ouviram em seguida.

Depois disso, sua produção teatral cresceu consideravelmente e, até 1863,

3. Segundo informa SABINO, p. 199-205, os inúmeros originais deixados por essa dramaturga foram destruídos pelo incêndio ocorrido no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

4. RIBEIRO, 1866, p.viii.

5. Id. *ibid.*, p. viii.

Maria Ribeiro já havia escrito cerca de quinze textos teatrais. Sentindo-se, nessa ocasião, encorajada pelo parecer favorável de profissionais da área, dado também em caráter particular quanto à qualidade de seus originais, Maria Ribeiro quis apresentar-se publicamente. Seu drama em quatro atos, *Gabriela*, escrito especialmente para ser representado em benefício da renomada atriz Gabriela da Cunha, foi então levado à cena no Teatro Ginásio Dramático, em março daquele ano, obtendo uma acolhida favorável do público e da crítica, cujas manifestações mais destacadas apareceram assinadas por Machado de Assis e Visconti Coaraci, no *Jornal do Commercio*.

Decorridos exatamente dez anos desde a primeira experiência de Maria Ribeiro em dramaturgia, ou seja, em maio de 1865, o Ginásio Dramático abriu novamente suas portas para a representação de outra peça de sua autoria, o drama em cinco atos *Cancros sociais*. Aplaudido calorosamente pelo público e pela imprensa local, sendo alvo de muitas críticas favoráveis em jornais como *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Mercantil* e *Jornal do Commercio*, esse drama alcançou oito récitas seguidas naquele mês, além de algumas outras nos meses seguintes, tornando o seu nome não só mais conhecido, mas principalmente respeitado e prestigiado no ambiente teatral da época, como até então, aliás, nenhum outro nome feminino o fora.

Mais conveniente aqui será, com certeza, passar a palavra a alguém como Corina Coaraci, renomada jornalista e escritora, também dramaturga, pertencente à geração seguinte à de Maria Ribeiro, que ao escolher o nome desta para comprovar seus argumentos em defesa de uma outra jornalista e também dramaturga, Josefina Álvares de Azevedo, oferece-nos igualmente uma comprovação do enorme prestígio desfrutado por ela entre seus contemporâneos:

Maria Ribeiro, escrevendo há vinte e cinco anos o seu grande drama *Os cancros sociais*, um dos primeiros gritos lançados contra a escravidão, revelou um profundo conhecimento dos vícios e das torpezas da sociedade de então, sem que o seu puro espírito de mulher sofresse o mais leve ataque por parte do público frequentador de teatros menos habituado naquela época do que hoje a ver a pena manejada por mãos femininas. Maria Ribeiro é uma de nossas glórias literárias, uma precursora da abolição e, se tivesse tido vida mais longa, seria hoje talvez um dos estílios do teatro nacional: o seu talento só se expandiu em produções dramáticas em que eram atacados frente a frente os males e os preconceitos do nosso meio social, afrontando todos os comentários e todos os tartufismos da crítica menos liberal do que a dos modernos tempos. Entretanto, quem se atreveria então como hoje a tomar como base de censura à autora o seu sexo?<sup>6</sup>

6. COARACY, Corina, apud AZEVEDO, Josephina Alvares de. O voto feminino. *A Família*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1890, p. 1.

Muito antes dessas palavras, também as de Machado de Assis — que, inclusive, ao lado de outros escritores convidados pela própria Maria Ribeiro, assistiu, em sua casa, à leitura do referido drama — falam por si em sua crítica a *Cancros sociais*, publicada no *Diário do Rio de Janeiro* e, apesar de algumas restrições feitas ao último ato do drama, atestam mais especialmente as razões do sucesso e do respeito profissional que então vinham sendo conquistados pela dedicada escritora:

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*, e oferecido à nossa primeira artista dramática.

O longo tempo que mediou entre a sua primeira peça e a última, prova uma coisa em favor da autora: é que ela não se atira à composição sôfrega e precipitada; julga melhor para o seu nome caminhar devagar e refletidamente. Para nós é já um motivo de simpatia.

Há, com efeito, entre *Gabriela* e *Cancros sociais*, uma notável diferença, um incontestável progresso. A mão incerta no primeiro tentame, é agora mais segura, mais conscienciosa; a autora desenha melhor os caracteres, pinta melhor os sentimentos; a ação aqui é mais natural, mais dramática, mais sustentada; as situações mais bem concebidas e os diálogos mais fluentes.

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. [...]

Feitos estes reparos ligeiros, resta-nos aplaudir do íntimo d'alma a nova obra da autora de *Gabriela*, cujo talento está recebendo do público legítimos sufrágios.<sup>7</sup>

Se é certo, porém, que o registro de alguns pouquíssimos nomes femininos na história da literatura dramática brasileira anteriores ao de Maria Ribeiro não autoriza apontá-la como nossa primeira dramaturga,<sup>8</sup> o lugar de pioneira, cuja obra marca decisivamente os momentos inaugurais de uma tradição dramatúrgica feminina brasileira, é, sem dúvida alguma, ocupado por ela. Sua contribuição à história da literatura dramática brasileira em geral e à de autoria feminina em particular, registra-se como notável, não apenas por ser numerosa — sua produção teatral chega a um total de vinte e duas peças, sendo doze dramas e dez comédias — mas principalmente por ter propiciado a emergência de um novo papel feminino em nossa sociedade e a conseqüente abertura de um espaço público para as mulheres na dramaturgia, campo profissional até então absolutamente vedado à atuação feminina.

7. MACHADO DE ASSIS, p. 391-392.

8. Até agora, sabe-se que, já no século XVIII, pelo menos três mulheres escreveram peças teatrais no Brasil: Maria Josefa Barreto, Beatriz Francisca de Assis Brandão e a "Anônima e ilustre senhora da Cidade de São Paulo", autora do drama *Tristes Efeitos do Amor*, datado de 1797.

Longe de uma atuação mais episódica — como provavelmente o tiveram aquelas suas antecessoras — ou mesmo esporádica — como foi, com certeza, a de suas primeiras sucessoras, como Júlia Lopes de Almeida e Julieta de Melo Monteiro, cujas peças teatrais representam a parcela mais reduzida de suas obras literárias — a de Maria Ribeiro foi uma atuação marcada tanto pela assiduidade, quanto pela absoluta exclusividade com que ela se dedicou ao gênero dramático. Após o sucesso alcançado com a representação de *Cancros sociais*, Maria Ribeiro prosseguiu não só escrevendo, mas também tendo suas peças publicadas e representadas. Em 1879, ano anterior ao da sua morte, um outro drama de sua autoria, *Opinião pública*, foi também encenado, desta vez no Teatro São Luís e, além de *Cancros sociais*, publicado em 1866, duas de suas comédias, *Um dia na opulência* e *Ressurreição do Primo Basílio*, foram também publicadas, respectivamente, em 1877 e 1878. E paralelamente à sua produção de originais, Maria Ribeiro fazia também traduções de peças teatrais, transformando assim a atividade literária de passatempo em ganha-pão.

Considerando-se o forte preconceito então existente contra o ambiente teatral<sup>9</sup> — onde a única participação feminina aceitável era como público (e mesmo assim, até 1862, nunca na platéia, mas restrita aos camarotes), pois como intérpretes as mulheres eram, em geral, muito malvistas e quase sempre ‘confundidas’ com prostitutas — não se pode ignorar que o fato de Maria Ribeiro ser casada com um dos mais aplaudidos e atuantes cenógrafos da Corte brasileira em sua época, João Caetano Ribeiro,<sup>10</sup> provavelmente contribuiu, em larga medida, para referendar sua atuação como dramaturga,<sup>11</sup> que mesmo inédita para uma mulher da época, teve ótima aceitação, tanto nas platéias, quanto nos bastidores teatrais — leiam-se censores, empresários e críticos — monopolizados então pelo sexo masculino. Embora se

9. SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil: Evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro : MEC/INL, 1960. t. 1, p. 114-120; ANDRADE, Ayres de, apud FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. *Mulher brasileira: bibliografia anotada*. São Paulo: Brasiliense, 1981. v. 2, p. 318; CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil* (quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: T. A. Queiroz, 1986. p. 26 e 32.

10. Nascido em 1821, na Real Vila de Barcelos, em Portugal, João Caetano Ribeiro chegou ao Brasil aos dezessete anos e, diplomado com distinção e prêmios pela Academia de Belas Artes dois anos depois, atuou inicialmente na execução de retratos e como professor de desenho, função em que mais tarde se destacou como Oficial do Liceu de Artes e Ofícios, do qual foi também sócio-fundador. Aos 21 anos, casou-se com uma de suas alunas, Maria Angélica de Sousa Rego, passando a trabalhar como decorador, atividade em que, apesar de ter conquistado sucesso e até a estima da Família Imperial, abandonou pela cenografia teatral, tendo sido contratado pelos mais renomados atores-empresários da época, como João Caetano dos Santos e Furtado Coelho, em teatros de porte como São Pedro de Alcântara, São Januário, Ginásio Dramático e Alcazar Lírico. Foi também, por indicação de D. Pedro II, o cenógrafo do Teatrinho das Princesas, em Petrópolis. Um repentino ataque cardíaco interrompeu-lhe a brilhante carreira no dia 6 de agosto de 1866.

11. Neste sentido, interessa notar que, na maioria dos raros estudos sobre essa autora, as primeiras palavras trazem sempre a informação de que ela era “casada com João Caetano Ribeiro...”, ou “esposa do cenógrafo...”, como se, por uma concessão especial, a sua trajetória literária/teatral pudesse, eventualmente, ser mencionada por estudiosos do teatro brasileiro, desde que referida ao marido.

evidencie aí uma segunda fonte masculina de apoio e impulsão à trajetória profissional de Maria Ribeiro, o fato de que, mesmo depois de viúva, ela continuaria, até o final da sua vida, sendo bem recebida no ambiente teatral do Rio de Janeiro, mostra que seu próprio talento seria o principal instrumento com o qual ela construiria sua bem-sucedida carreira literária.

É possível também que o fato de sua atuação ter sido voltada especificamente para a esfera produtiva do teatro, isto é, a dramaturgia, tenha contribuído para que Maria Ribeiro conquistasse para si algum espaço — e um espaço ‘respeitável’ — nesse território até então exclusivamente masculino, já que essa atividade, embora essencialmente vinculada ao palco, não trazia consigo o estigma da interpretação teatral, que quando aplicado às mulheres era absolutamente desonroso.

Além disso, uma outra contribuição mais direta — e, evidentemente, contrária aos padrões da época — dada ainda por João Caetano Ribeiro ao sucesso da carreira literária de sua esposa foi sua atitude de incentivá-la a enviar o seu primeiro drama ao Conservatório Dramático. A esse respeito, o depoimento textual da própria autora, de que fora exclusivamente para satisfazer a vontade do marido — e sem quaisquer pretensões ou ambições de sua parte de ser louvada pelo público ou pela imprensa — que ela decidira expor-se ao julgamento daquela instituição, deixa transparecer algo da postura geralmente adotada pelas escritoras do seu tempo, cuja principal característica era a modéstia irrestrita e escancarada nas inúmeras fórmulas de humildade, deliberadamente usadas por elas, por exemplo, nos prefácios de seus livros.<sup>12</sup>

Nessa mesma direção, deve se chamar a atenção para a explicação também dada por Maria Ribeiro de que aquela sua primeira experiência dramatúrgica surgiu como uma tentativa de “distração” após o período traumático do luto pela morte de seu filho, quando então, mesmo sentindo a própria vida faltar-lhe pela metade, sentiu-se obrigada a vivê-la para as duas filhas mais velhas.<sup>13</sup> É interessante observar que, com esse argumento, a autora parece querer justificar que sua atividade literária propriamente dita só foi iniciada por ter funcionado como uma válvula de escape útil e necessária à continuidade do cumprimento do seu papel de mãe extremada.

Na verdade, é até provável que, a despeito da dolorosa perda, uma vez liberada dos cuidados maternos para com o único representante da parcela culturalmente mais valorizada da descendência numa sociedade patriarcal — a dos herdeiros masculinos —, Maria Ribeiro, inconscientemente é claro, tenha se sentido, pelo menos

12. Cf. MUZART, Zahidé Lupinacci. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. *Travessia (Mulher e Literatura)*. Florianópolis: UFSC, n. 21, 1990. p. 64-70.

13. Cf. RIBEIRO, 1866, p. viii.

parcialmente, autorizada a desenvolver talentos e interesses pessoais assumidamente já detectados. Conscientemente, porém, não ela destoava dos padrões sociais da época e, embora se sentisse “presa até morrer” ao “afã das letras”, a ele se dedicava para “aproveitar as poucas horas” de sobra da sua “lida de mãe de família”,<sup>14</sup> atitude, aliás, também adotada por algumas mulheres cultas da época, que encontravam nas atividades literárias um escape aceitável para suas energias, principalmente porque compatível com a idéia da maternidade como prioridade máxima da vida de uma mulher.<sup>15</sup>

No entanto, a exemplo da postura de Maria Firmina dos Reis, cujo prólogo ao seu romance *Ursula* (1859), ao lado das muitas expressões de modéstia, traz um protesto contra a falta de condições e oportunidades para as mulheres escritoras do seu tempo,<sup>16</sup> Maria Ribeiro, embora se esforçando sempre para provar sua falta de ambição e vaidades, denuncia, no texto introdutório ao seu drama *Cancros sociais*, os preconceitos a que estavam sujeitas as suas contemporâneas com aspirações literárias e, não apenas, mostra ainda ter consciência de que, com o seu talento, teria alguma contribuição a dar à literatura dramática brasileira. Mesmo longa, impõe-se aqui a transcrição do trecho em que ela assim se manifesta:

Neste meu intuito, que as almas bem constituídas hão de respeitar, não há, nem houve sombra de pretensão. Publico o meu escrito com este desejo, e não por ambição de glórias, que já as tenho bastantes para o meu coração e para as minhas aspirações literárias.

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 ávida 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!

A mulher brasileira, se não quer sujeitar-se ao escárnio dos *espírituosos* e às censuras mordazes dos *sensatos*, não tem licença para cultivar o seu espírito fora das raías da música ao piano, e das de algumas frases, mais ou menos estropiadas, de línguas estrangeiras! Nem ao menos para ler Aimé Martin - *Civilização do gênero humano pelas mulheres!*

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...

14. RIBEIRO, 1866, p. xi.

15. Cf. HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 89.

16. Cf. MUZART, op. cit., p. 68-69.

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

E para que comprariamos, 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 nisto!

Levando, pois, a efeito o meu tributo, creio cumprir com ele o doce dever da saudade maternal e a respeitosa veneração de discípula; dando também à desprovida história das letras dramáticas da minha pátria, o pequenino contingente do meu minguado talento.<sup>17</sup>

Esboçada aí a preocupação da autora com a situação opressiva vivida pelas brasileiras do seu tempo interessadas em “poetar ou compor dramas e romances”, em sua obra teatral propriamente dita ela também revelaria a ousadia de uma escritora disposta a utilizar-se da linguagem cênica para discutir suas idéias e reivindicações sobre a realidade social em que vivia, como também para protestar, ainda que camufladamente, contra o cerceamento social ali sofrido pelo sexo feminino.

Neste sentido, em seu drama abolicionista *Cancros sociais*, por exemplo, além da crítica à escravidão feita de uma maneira mais geral, Maria Ribeiro advoga mais especificamente a causa da mulher escrava, fazendo a sua defesa explícita especialmente no desenlace da peça, quando promove o reconhecimento da escrava negra alforriada como mãe de um homem branco bem situado socialmente, ao contrário da solução trágica e conservadora encontrada por José de Alencar em seu drama *Mãe* (1859), cuja protagonista, também escrava e mãe desconhecida de “filho branco”, se suicida, explicitando com todas as letras o ideal feminino da mãe que sacrifica a própria vida para o bem do filho. Por outro lado, Maria Ribeiro faz também uma defesa mais ampla da mulher e de seus direitos na sociedade, ao assumir pioneiramente uma postura a favor da idéia de que o desquite não significava a perda das virtudes de uma mulher, embora ambigualmente — e em consonância com o pensamento masculino e tipicamente moralista da época — duvide da possibilidade de regeneração da mulher que, levada por circunstâncias inevitáveis, se desviara pelos caminhos da desonra. Além disso, é através da fala de uma das personagens femininas desse drama que a autora expõe abertamente sua convicção — aliás recorrente em, pelo menos, outras duas de suas peças — de que os homens, mesmo sendo “a

17. RIBEIRO, 1866, p. x-xi.

causa primordial de todos os erros da mulher”, eram também “os seus mais implacáveis juízes.”<sup>18</sup>

É essa a idéia que permeia do princípio ao fim um dos seus primeiros dramas, *Gabriela* - que conforme aponta Faria, “é uma espécie de elogio à esposa honesta”.<sup>19</sup> Nesse texto, Maria Ribeiro lança sua voz para defender a mulher que, vítima de calúnias e das circunstâncias, é injustamente penalizada pelo único e verdadeiro culpado de todos os seus infortúnios - seu próprio marido, um oficial da Marinha, que viaja por longo tempo, deixando a família sem ter como sobreviver. No desfecho, é ele quem a procura para a reconciliação, ficando assim confirmado o caráter virtuoso, íntegro e inabalável da protagonista.

Já em sua comédia *Um dia na opulência*, ao retratar o cotidiano vergonhoso de uma família que, mesmo completamente arruinada, tenta manter um padrão de vida luxuoso e ostensivo à custa de infindáveis dívidas, Maria Ribeiro não se coloca propriamente como defensora das mulheres. Na verdade, o comportamento desregrado, perdulário e imaturo da Senhora Baronesa da Engenhoca é, antes, francamente condenado por ela, porém não mais que o do Senhor Barão, a quem é atribuída senão toda, com certeza, a maior parcela de culpa. Encarnando o *raisonneur* típico da comédia realista, o próprio irmão da Baronesa, Cônego Silva, é quem sentencia categoricamente que “um marido que tem juízo e preza a sua honra, não pactua com as extravagâncias de sua mulher; obriga-a a trilhar o caminho da felicidade real e não a secunda nos seus desvarios.”<sup>20</sup>

Sem se atrever, contudo, a caminhar fora das trilhas que José de Alencar traçaria para o teatro brasileiro no final da década de 50, inspirado pela dramaturgia realista francesa,<sup>21</sup> Maria Ribeiro não se intimidaria, por outro lado, em levar para o espaço público dos palcos questões anteriormente discutidas por renomados dramaturgos e ali mostrá-las a partir do seu próprio ponto de vista, ainda que sob estratégias entrelinhas.

E foi exatamente o que ela fez. No caso de *Cancros sociais*, como visto acima, apesar de ter seguido quase passo-a-passo o modelo alencariano apresentado em *Mãe*, inclusive quanto à temática, dele se distanciou diametralmente no desfecho. Em *Um dia na opulência*, se percebe também muito nitidamente o seu diálogo com as idéias expostas por Joaquim Manuel de Macedo em sua comédia *Luxo e vaidade*

18. Id. *Ibid.*, p. 16.

19. FARIA, p. 254. Apesar de referido como texto publicado em 1868 (cf. OLIVEIRA, p. 1113), esse drama não foi ainda localizado e o pouco que foi escrito sobre o mesmo pelo autor citado resulta apenas da leitura dos comentários publicados na imprensa sobre a representação do mesmo.

20. RIBEIRO, 1877, p. 174-221.

21. Cf. FARIA, *op. cit.*

(1860) e, embora concordando essencialmente com a maioria delas, Maria Ribeiro fez questão de mostrar, já na sua lista de personagens, alguma resistência em seguir tão fielmente quanto ele os moldes franceses da comédia realista, cuja proposta de corrigir os costumes da sociedade não incluía o riso como objetivo prioritário.<sup>22</sup> Seria ainda através de uma outra comédia sua, *Ressurreição do Primo Basílio*, que Maria Ribeiro, sob o espirituoso pseudônimo de “Um calouro”, se faria um pouco mais audaciosa, ao teatralizar parodicamente o então recém-publicado romance de Eça de Queiroz.<sup>23</sup> Levando para a ribalta uma recriação jocosa de alguns dos principais personagens ‘basilíacos’ do prestigiado autor português, a arguta e experiente dramaturga não deixou escapar a chance de, a um só tempo, defender e satirizar os “distintos apologistas da literatura realista”, a quem, aliás, ela dedicou essa peça.

Em certa medida, análogas ao repertório de peças nacionais produzidas pelo próprio José de Alencar e seus muitos seguidores num esforço de imitação dos modelos importados da França, estas primeiras incursões femininas no campo da dramaturgia brasileira, conduzidas pela pena firme e constante de Maria Ribeiro, permitem entrever o ‘palimpsesto’ característico da produção literária de autoria feminina desse período, a ser lido como uma espécie de ‘segundo texto’, que apesar de próximo de outro já existente, dele se distingue pela presença de uma orientação oblíqua, através da qual se constrói um nova visão da realidade, surgida nesse caso como resposta criativa dada por uma cultura literária em situação de marginalização - a feminina -, em frente à presença esmagadora dos grandes nomes da literatura nacional. Na impossibilidade de ignorar esta presença, às autoras dessa produção paralela restava a alternativa de dialogar, sempre mimeticamente e, às vezes até zombeteiramente como o fez Maria Ribeiro, com os poderosos ‘papas’ da arte literária.

Pseudônimos: Nênia Sílvia; Um Calouro

22. Vale ressaltar a graça e a originalidade dessa lista, na qual Maria Ribeiro registrou, não sem alguma dose de ironia, informações ao mesmo tempo tão vagas e tão esclarecedoras, como por exemplo, “BARÃO DA ENGENHOCA, fidalgo como há muitos; CÔNEGO SILVA, amigo como há poucos; CESAR, calcanhar dos Aquiles pobres; GUILHERMINA, original de poucas cópias”, e assim por diante.

23. Até o momento, foi localizada apenas uma versão manuscrita e, infelizmente, incompleta dessa comédia, datada de 1879. De acordo com a informação constante da própria folha de rosto desse manuscrito, essa peça foi impressa pela primeira vez no ano anterior na Tipografia Carioca em formato 8º por Dias da Silva Júnior, o que permite supor que a autora estivesse preparando uma 2ª edição.

OBRAS

- RIBEIRO, Maria. *Gabriela*, drama em 4 atos. 1868. (repres. Rio de Janeiro, 1863).  
 \_\_\_\_\_. *Cancros sociais*, drama original em 5 atos. Rio de Janeiro: Laemmert, 1866. [Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall, São Paulo].  
 \_\_\_\_\_. *Um dia na opulência*, comédia original em 2 atos. In: *Ensaio literários*. Rio de Janeiro: Sociedade Ensaio Literários, 1877. [Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro].  
 \_\_\_\_\_. *Ressurreição do Primo Basílio*, a-propósito cômico em 1 ato. Rio de Janeiro: Typ. Dias da Silva Júnior, 1878.  
 \_\_\_\_\_. *Opinião pública*, drama em 5 atos. [s.l. : s.n.]. 1879. (repres. Rio de Janeiro, 1879).

INÉDITAS:

- Guite ou a feiticeira dos desfiladeiros negros*, drama em 5 atos. (1855).  
*A aventureira de Vaucloux*, drama em 5 atos. (1856).  
*Paulina, a estrangeira*, drama. (1856).  
*São Francisco de Paula*, drama sacro.  
*O anjo sem asas*, drama. (1858).  
*D. Sancho em Silves*, drama histórico.  
*Cenas da vida artística*, comédia.  
*A cesta da Tia Pulcheria*, comédia.  
*O poder do ouro*, comédia.  
*Cancros domésticos*, comédia.  
*As luvvas de pelica*, comédia.  
*O onfalista*, comédia.  
*As proezas do Firmino*, comédia.  
*Os anjos do sacrifício*, drama.  
*Ouro, ciência, poesia e arte*, comédia.  
*Deus, pátria e honra*, drama.  
*Anjo sem lar*, drama.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Pires de. D. Maria Ribeiro (dramatista brasileira). *Brazil-Theatro*, Rio de Janeiro, fasc. 2, p. 391-92, 1907.
- AZEVEDO, Josephina Alvares de. O voto feminino. *A Família*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1890. p. 1.
- BERNARDES, Maria Thereza C. Crescenti. *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro - Século XIX*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988. p. 197-98.
- BLAKE, Augusto Vitorino A. Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883-1902 (Ed. fac-similar, Conselho Federal de Cultura, 1970), v. 4, p. 224.
- COARACY, Visconti. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1863.
- COUTINHO, Afrânio e SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: FAE/OLAC, 1990, v. 2, p. 1150.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1993. p. 254-60.
- GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975, v. 1. p. 210.
- HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. Porto Alegre: UFRGS, 1979. Parte 1, p. 27-32.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Crônicas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1950, v. 21, p. 417-19.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1978. v. 3, p. 184, 243, 256; v. 4, p. 15, 47, 66.
- MENDES, Míriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982. p. 109-21.
- OLIVEIRA, Américo Lopes de. *Dicionário de mulheres célebres*. Porto: Lello & Irmão, 1981. p. 1113.
- ORSINI, Maria Stella. Maria Angélica Ribeiro: uma dramaturga singular no Brasil do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 29, p. 75-82, 1988.
- SABINO, Ignez. *Mulheres ilustres do Brasil*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899. p. 199-205.
- SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958. p. 290-92.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923, v. XVI, p. 360.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil: subsídios para uma biobibliografia do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1960, v. II, p. 455.
- SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1996. p. 39-40.
- VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1992. p. xvii.

