

## GABRIELA E CANCROS SOCIAIS: A ESTRATÉGIA PALIMPSÉSTICA NO TEATRO DE MARIA ANGÉLICA RIBEIRO

Valéria Andrade Souto-Maior (\*)

**RESUMO:** *Em meados da década de 1850, na esteira do movimento de renovação da cena teatral e do processo de formação de uma nova consciência acerca das relações sociais entre os sexos no Brasil, abre-se o espaço para as mulheres romperem seu silêncio no campo da dramaturgia. A vasta produção teatral de Maria Angélica Ribeiro, que inaugura a tradição da nossa dramaturgia de autoria feminina, documenta o esforço de uma escritora comprometida com a criação do teatro do seu país e com as reivindicações por uma nova ordem social. Em seus textos, a dramaturga reescreve autores de renome nacional e internacional, como José de Alencar e Émile Augier, para discutir publicamente questões sobre a condição social de suas contemporâneas e, sobretudo, afirmar o seu ponto de vista. Os dramas Gabriela e Cancros sociais são textos exemplares da estratégia palimpséstica utilizada por Maria Angélica Ribeiro.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Teatro brasileiro no século XIX; dramaturgia de autoria feminina; Maria Angélica Ribeiro; condição social feminina; estratégia palimpséstica.*

### 1. Introdução

Dentre as inúmeras transformações ocorridas na sociedade brasileira na segunda metade do século XIX, todas elas afinadas com o projeto modernizador que começava a se implantar no país, as que têm a ver, de um lado, com o movimento de renovação da nossa cena teatral – desencadeado no Rio de Janeiro, com a criação do Teatro Ginásio Dramático – e, de outro, com o processo de formação de uma nova consciência acerca das relações sociais entre os sexos, são ponto de partida para as considerações que farei aqui sobre o teatro de Maria Ribeiro.

As opções culturais na cidade, poucos anos antes da reativação do antigo Teatro São Francisco de Paula, reaberto em 1855 com o nome de Ginásio Dramático, eram reduzidíssimas. João Caetano (1808-1863) ainda reinava, quase absoluto, no São Pedro de Alcântara, embora a

---

(\*) Doutora/pesquisadora DCR/CNPq, atuando como bolsista no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB).

mesmice do seu repertório, como também o anacronismo do seu estilo de interpretação, explosivo e melodramático, já viessem provocando alguns abalos em sua unanimidade. Assim, as primeiras encenações de um novo tipo de peça, trazida pelo empresário do Ginásio, diretamente de Paris, causam *frisson* entre a nova geração de escritores e intelectuais, que se entusiasma pela proposta “moderna” de dramaturgos franceses como Dumas Filho (1824-1895) e Émile Augier (1820-1889), e passa a rejeitar francamente os cânones do velho e bolorento romantismo teatral.

Identificadas sob o rótulo de comédia realista, as novas peças têm o intuito de retratar os costumes e, sobretudo, de corrigi-los. O que a nova escola realista francesa quer, essencialmente, é reformar a sociedade, moralizando-a segundo valores instituídos pela burguesia. Na opinião de alguns jovens intelectuais entusiastas da ética burguesa, como Quintino Bocaiúva (1836-1912), esta, sim, é a opção adequada para aquele momento brasileiro em termos de dramaturgia, e não o espírito anárquico e pessimista da escola romântica. Sob esta nova perspectiva, o teatro reassumiria sua verdadeira e nobre missão “civilizadora”, voltando assim a cumprir sua função utilitária (FARIA, 2001, p. 85-144).

Saudando os novos tempos abertos pelo Ginásio Dramático para o palco brasileiro, a crítica teatral assinada por jovens folhetinistas, entre eles Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908), passa a defender a idéia de que o teatro, feito segundo os preceitos da nova estética, é o meio ideal para se regenerar a sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, criar o teatro nacional, que para eles ainda não existe, baldado o esforço da geração romântica. A exemplo do que faz Alencar, que após estreitar como dramaturgo, em 1857, conclama seus companheiros de imprensa a se unirem em torno daquela tarefa colossal, Machado de Assis, em 1859, nega enfaticamente a existência do teatro brasileiro e no auge da militância como crítico teatral comprometido com a regeneração social pela via do teatro, incita as “vocações dramáticas” nacionais, para que as veias do povo pudessem ser inoculadas com o “sangue da civilização” (MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 808). No ano seguinte, o *boom* que se registra na dramaturgia nacional não deixa dúvidas quanto à eficácia da provocação lançada pelo jovem escritor. *O demônio familiar*, *Mãe* e *As asas de um anjo*, de Alencar, *Luxo e vaidade*, de Macedo (1820-1882), *Onfália*, de Quintino Bocaiúva, e *História de uma moça rica*, de Pinheiro Guimarães (1832-1877), incluem-se nesta safra de originais nacionais produzida à sombra da comédia realista francesa.

## 2. Irrupção da autoria feminina no palco brasileiro

Na esteira do movimento de renovação do palco brasileiro, levado adiante por um grupo coeso de escritores e intelectuais, reunidos em torno de uma sala de espetáculos e do ideal de dar existência ao teatro nacional, abre-se o espaço para uma jovem letrada romper o silêncio das mulheres no campo da dramaturgia. Neste momento, em que – saneada a cena brasileira da influência malsã da escola romântica e retomada a feição civilizatória do teatro –, exorta-se jornalistas e literatos em geral ao cumprimento daquela “missão grandiosa”, a jovem escritora, incentivada pelo marido cenógrafo, não deixa escapar a chance de lançar-se como dramaturga, com o que oferece sua contribuição na criação do teatro de seu país e, de resto, traz para o palco, embora quase sempre como sub-texto, os protestos e reivindicações que outras escritoras já faziam pela imprensa em relação à situação social opressiva vivida por suas contemporâneas, inclusive em jornais editados por elas mesmas, em circulação na cidade desde 1852.



Escrevendo com regularidade ao longo de quase vinte e cinco anos desde que assina sua primeira peça, em 1855, Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) é essa pioneira – provavelmente a única mulher a integrar a vanguarda comprometida com a renovação da cena nacional –, cuja produção desencadeia o processo de formação da dramaturgia nacional

de autoria feminina (SOUTO-MAIOR, 2001a). Os mais de vinte textos que assinou impõem-se como obra fundante desta tradição, sobretudo por ter sido a primeira, ao que se sabe, a chegar aos nossos palcos.<sup>1</sup>

### 3. Diálogos e palimpsestos

Nascida e crescida à sombra de uma outra dramaturgia, a de Maria Ribeiro deixa à vista as marcas de dependência aos modelos masculinos, sejam eles nacionais ou estrangeiros. Em outras palavras, sua dramaturgia – ou o que dela nos é dado conhecer até o momento<sup>2</sup> – traz à tona a tentativa obstinada de uma autora no sentido de fazer-se interlocutora, num diálogo travado abertamente com suas fontes – muito próximo, aliás, daquele que nossos primeiros dramaturgos travam, também freqüentemente, com fontes européias, sobretudo francesas.

A par do que já fora feito antes, por exemplo, pela também pioneira Nísia Floresta (1810-1855), que traduz, ou melhor, recria o texto fundador do feminismo na Europa – o célebre *Vindication of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft (1759-1797), publicado pela brasileira, em 1832, como *Direitos das mulheres, injustiça dos homens* – Maria Ribeiro reescreve, em 1863, o famoso drama *Gabrielle*, de um dos fundadores do realismo teatral francês, Émile Augier – que já fora, aliás, reescrito, dez anos antes, por um outro francês, Octave Feuillet.

Além de *Gabriela* e *Cancros sociais* – que tomo aqui como exemplares do senso estratégico de Maria Ribeiro no sentido de

---

<sup>1</sup> Pela cronologia, essa tradição remonta a 1797, quando uma “Anônima e Ilustre Senhora da Cidade de São Paulo” assina *Tristes efeitos do amor, Drama em que falam Paulicéia, a Prudência e a Desesperação na figura de uma Fúria*. No entanto, o lapso de mais de meio século entre sua escrita e o momento em que se registra uma continuidade da produção dramática de autoria feminina, além do fato de não ter sido publicado, nem representado, não o validam como obra fundante da tradição. Citado por Vincenzo (1992, p. xvi), o manuscrito deste drama foi localizado em 1949, em Portugal, por Antonio Soares Amora (1964, p. 79-101).

<sup>2</sup> Da vasta obra de Maria Ribeiro, foram recuperados até agora apenas o drama *Cancros sociais* e as comédias *Um dia na opulência* e *A ressurreição do Primo Basílio*, as quais têm reedição prevista para breve pela Editora Mulheres.

emprestar a palavra de seus interlocutores, não para plagiá-la, obviamente, mas para desmontar-lhes o discurso, reescrevendo-o e afirmando seu ponto de vista, como num palimpsesto –, outras peças da autora, das quais só conhecemos os títulos, como *O anjo sem asas* e *O onfalista*, sinalizam para um diálogo possível com dois dos principais papas do realismo teatral no Brasil, Alencar e Bocaiúva, autores, respectivamente, de *As asas de um anjo* e *Onfália*.

#### 4. A mãe

Vejam, inicialmente em *Cancros sociais* (RIBEIRO, 1866), como a dramaturga desenvolve, em termos de conteúdo, sua estratégia palimpsestica. Embora não de todo impróprio, o rótulo de drama abolicionista dado a essa peça por estudiosos do teatro brasileiro que a mencionam não alcança o protesto que nela se faz especificamente contra a situação aviltante da mulher escrava na sociedade brasileira oitocentista. Não é, porém, pelas mãos de Maria Ribeiro que esse protesto chega aos palcos do Rio de Janeiro pela primeira vez. Em 1860, o Ginásio Dramático abre suas portas para o drama *Mãe*, escrito por Alencar, cujo enredo discute a questão excêntrica da mulher mestiça que é escrava do próprio filho: órfão ainda na primeira infância, ele a recebe como herança do pai adotivo e é criado por ela sem saber dos laços de sangue os unia. No desfecho da peça, Joana, a mãe-escrava, se mata, com uma dose de veneno, para poupar ao filho, um bem-sucedido estudante de medicina, os vexames e o repúdio social que o atingiriam caso viesse a público o segredo de suas origens.

A julgar pelas palavras dirigidas por José de Alencar (1977, p. 255) à própria mãe na dedicatória da peça – “Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe” –, a tragédia de Joana explicita com todas as letras o ideal romantizado da mulher que sacrifica até a própria vida para o bem do filho. E nesse sentido, parece justificar-se a crítica de que José de Alencar, longe de estar preocupado com o problema social da escravidão e suas implicações morais, jurídicas e políticas, teria escolhido uma escrava como heroína do drama para mostrar uma situação-limite que lhe facilitava comprovar exemplarmente o alcance do amor materno. No entanto, o auto-sacrifício de Joana sinaliza também, como aponta Décio de Almeida Prado (1999, p. 85), para outra postura de Alencar, que, tudo indica, “gostaria que a escravidão, juntamente com a sua herança negra,

sumisse de repente da vida brasileira, num passe de mágica que o teatro – não a realidade histórica – mostrava-se capaz de fazer.”

Por outro lado, ainda que Magalhães Júnior (*apud* MENDES, 1982, p. 59) possa ter acertado ao julgar que o desfecho trágico de *Mãe*, “longe de ser um grito de revolta contra a escravidão [...], não constitui senão uma antecipação daquela atitude conformista, ou melhor, reacionária, do homem público ligado ao Partido Conservador”, vale lembrar o fato de que Alencar escreve esse seu drama num tempo em que eram frequentes os cochichos sobre ricos *senhores* que vendiam os próprios filhos tidos com escravas; num tempo em que, na expressão de Evaristo de Moraes (*apud* HESSEL & RAEDERS, 1979, p. 125-126), “todas as fatalidades da tragédia grega eram possíveis, mercê do cativo”.

Anote-se ainda, como já fez Robert Slenes (1997, p. 262) que, no início da década de 1850, Alencar advogara no Instituto dos Advogados Brasileiros (IAB, futura OAB) como assistente de Caetano Soares, jurista que, em 1851, indicara pela segunda vez a necessidade de uma lei que alforriasse a mãe escrava e o filho tido com o senhor. Além disso, ainda segundo o mesmo autor, em 1859, ano em que escreve *Mãe*, Alencar teria estado forçosamente atento aos debates jurídicos e às resoluções do IAB sobre essa questão, pois além de sócio do Instituto desde o seu começo, ocupava os cargos de chefe de seção e consultor do Ministério da Justiça. Inspiração, portanto, não lhe terá faltado. Há referência, inclusive, feita também por Robert Slenes (1997, p. 234 e ss.) a um drama real encenado em Campinas, em 1861, em que o protagonista, o jovem Isidoro Mascarenhas, que recebera sua mãe na herança paterna, concede-lhe a alforria ao chegar à maioridade.

Apontando para a natureza política de *Mãe*, Robert Slenes desce a minúcias e anota que Alencar ambientou a peça no Rio de Janeiro, no início de fevereiro de 1855, justo o local e a data do Acórdão pelo qual a “família escrava” de um senhor ficava enfaticamente destituída do seu direito à liberdade. Para Slenes (1997, p. 262), o sentido metafórico do suicídio de Joana não podia ser mais claro: “é a esperança de liberdade de todas as escravas na sua situação que é assassinada pelo Acórdão”. Ressalta ainda o autor que, no tocante ao último ato de *Mãe*, até o dia é exatamente o mesmo da assinatura desse Acórdão (6 de fevereiro), no qual se diz com todas as letras: “o ajuntamento ilícito do senhor com a escrava não é razão suficiente que importe a liberdade da escrava e dos filhos posteriores ao ajuntamento ilícito, depois da morte do senhor.” (*apud*

SLENES, 1997, p. 261). Se, portanto, mais do que retratar e discutir aquela aberração social gerada pelo regime escravista, Alencar pretendeu corrigi-la, sua frustração terá sido enorme, pois *Mãe* não contribuiu para produzir uma mudança sequer na aplicação da lei existente (SLENES, 1997, p. 262). É forçoso, aliás, admitir que a chance de que isso viesse a acontecer era de fato remota, até porque, como afirma ainda Robert Slenes (1997, 263) na seqüência de seu argumento, “a força política dos senhores ainda era, e continuaria a ser por bastante tempo, uma barreira forte contra uma reforma na área, que na verdade explodiria as bases do poder privado”.

### 5. A (outra) mãe

Não por acaso Maria Ribeiro retoma a questão e poucos anos depois, em 1865, traz de volta ao palco do Ginásio o drama da mãe-escrava. Marta, a heroína de *Cancros Sociais*, é uma escrava “parda clara”, conforme descrição na lista de personagens que, iludida com promessas de liberdade e casamento, é seduzida por um patife e torna-se mãe de um menino branco que lhe é arrancado dos braços, ainda na primeira infância, e vendido por um comparsa do pai do menino. Ignorando totalmente suas origens, Eugênio cresce julgando-se órfão e, já adulto, empresário bem-sucedido e casado com Paulina, descobre que, ao negociar a posse de uma escrava para alforriá-la em comemoração ao aniversário de quinze anos de sua filha Olímpia, acaba comprando ninguém menos que a própria mãe. A aproximação com a trama envolvendo Joana e Jorge, protagonistas de *Mãe*, de Alencar, salta aos olhos. Ambas as peças denunciam a anomalia social tornada possível pelo sistema escravista – mães que são vendidas e/ou compradas pelos próprios filhos.

Depois de muitas reviravoltas, reconhecimentos, coincidências surpreendentes e, claro, alguns *golpes de teatro*, os dois vilões, Forbes e Medeiros, que tanto sofrimento haviam causado a Marta e a Eugênio, recebem, de um lado, seus castigos, enquanto mãe e filho, finalmente reunidos outra vez, desfrutam da doce harmonia familiar, ao lado de Paulina e Olímpia. Frente a tal desenlace, um *happy end* digno de um aplicado discípulo de Pixérécourt, mestre do melodrama, percebe-se que Maria Ribeiro traça uma linha paralela à já traçada por Alencar, tomando, no entanto, a direção exatamente oposta.

Eugênio, ao contrário de Jorge, hesita em reconhecer publicamente que era filho de uma escrava. Torturado pelo pavor de assumir a mãe-escrava e com isso perder o patrimônio e o tesouro familiar que construíra até ali, o filho de Marta adota um comportamento estranho, acabando por levantar as suspeitas da esposa, que o acusa de estar acolhendo uma antiga amante sob o teto sagrado da família. Vejamos a cena da revelação, na qual Maria Angélica Ribeiro (1866, p. 107-108) deixa patente sua crença na força do amor filial:

EUGÊNIO (severo): Basta, senhora! Nem mais uma palavra de insulto!

PAULINA (dolorosamente ressentida): Ameaças!

EUGÊNIO (grave): Não ameço; peço-lhe... ordeno-lhe mesmo!... que respeite...

PAULINA (com explosão de cólera e desprezo): A... sua amasia?...

EUGÊNIO (apresentando-lhe Marta): A... minha mãe! (Vem entrando o Barão)

PAULINA (aterrada): Sua mãe!!

MARTA (para Eugênio): O que fizeste?!

Quanto a Marta, bem ao contrário de Joana, ela não se mata. A opção pelo suicídio não é, aliás, sequer cogitada pela heroína de *Cancros sociais*. Não que ela fosse uma mãe desnaturada, incapaz de dar a vida pelo filho. O amor materno, segundo Maria Ribeiro, não tem diferença daquele professado por Alencar: “a mãe é sempre mãe” e é capaz de tudo pelo bem do filho. E Marta assim o explicita. Plenamente resignada a afastar-se de Eugênio para evitar sua ruína conjugal, sentencia: “Só para uma mãe todos os sacrifícios são possíveis! Sei o que me cumpre fazer pela tua felicidade” (RIBEIRO, 1866, p. 105). Sair da casa do filho, sim, mas não sair da vida, como fizera a protagonista de *Mãe*. Para Maria Ribeiro, impunha-se manter viva, junto com Marta, a esperança de se extirpar completamente da sociedade aquele “cancro que solapa[va] a base de nossa emancipação” (RIBEIRO, 1866, p. 26), expressão usada por Matilde, personagem feminina que faz o papel de porta-voz da dramaturga.

De outro lado, Maria Ribeiro faz também uma defesa mais ampla da mulher e de seus direitos na sociedade, assumindo uma postura favorável, de um lado, à idéia de que o divórcio não significava a desonra de uma mulher e, de outro, contrária à dos casamentos de interesses. Matilde, mais uma vez como *raisonneur* da peça, depois de relatar à amiga Paulina, as desventuras por que passara como vítima de um desses arranjos, diz com

pesar: “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” (RIBEIRO, 1866, p. 12). E na seqüência do diálogo, incitada por Paulina a discorrer sobre as contrariedades que ela não teria sofrido durante o período da sua ação de divórcio, Matilde resume, com indignação, a situação social da mulher divorciada:

MATILDE: Contrariedades? 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 nossa sociedade!” (RIBEIRO, 1866, p. 15).

Sem destoar, no entanto, do pensamento masculino e moralista da época, a dramaturga põe em xeque a capacidade de regeneração da mulher que, levada por circunstâncias inevitáveis, se desvia do caminho da honestidade. Paulina e Matilde deixam entrever as ambigüidades típicas da época, quando comentam o assunto:

PAULINA: Mas quantas infelizes, lançadas no opróbrio por causas imperiosas, quando encontram em seu caminho, algum apoio, não se erguem da sua abjeção, tornando-se boas esposas e mães exemplares?

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!

Além disso, é novamente através da voz de Matilde que Maria Ribeiro também revela, mas aqui sem meias palavras, sua convicção – recorrente nas suas outras peças – de que eram os homens “a causa primordial de todos os erros da mulher”, como também “seus mais implacáveis juízes” (RIBEIRO, 1866, p. 16).

## 6. *Gabrielle e Gabriela* ou quem perdoa quem?

Em *Gabriela* (RIBEIRO, 1863), é em torno dessa idéia – de os homens serem os principais responsáveis por descaminhos e desvarios das mulheres – que Maria Ribeiro tece sua trama. Nessa peça, já

apontada como uma espécie de elogio à esposa honesta (FARIA, 1993, p. 254), a autora se lança em defesa da mulher que, vítima de calúnias e das circunstâncias, é penalizada justamente pelo único e verdadeiro culpado de suas agruras, no caso o seu próprio marido<sup>3</sup>, oficial da Marinha que viaja por longo tempo deixando-a sem recursos para manter a si e a filha. Gabriela, a heroína, aceita a amizade de uma alcoviteira e, embora se mantenha honesta, fica vista como “decaída”. O marido, de volta da viagem, dá crédito aos rumores e separa-se dela. Porém, ao receber uma carta do velhaco que tentara, em vão, conseguir os favores sexuais de Gabriela, reconhece sua injustiça e busca a reconciliação, ficando assim confirmadas as virtudes e a integridade da esposa.

São evidentes os pontos de contato entre essa e a outra *Gabrielle*, criada em 1849 por Émile Augier (*apud* FARIA, 1993, p. 12-13), autor dos mais encenados no Rio de Janeiro quando das novidades introduzidas pelo empresário do Ginásio Dramático na cena brasileira. Seu enredo gira em torno de um casamento prestes a desmoronar, ameaçado pelo adultério. Julien, o marido, só cuida dos negócios e Gabrielle, sentindo falta da efervescência das grandes paixões, vai deslumbrá-la fora do casamento. Ou quase. Na verdade, Gabrielle resiste à tentação, dando-se de que sua paixão por Stéphane, secretário do marido, é um equívoco. Julien percebe a tempo que seu casamento está por um fio e dialogando serenamente com Gabrielle, consegue convencê-la da loucura que estava por cometer.

O autor francês, portanto, apresenta-nos a esposa que, a um passo do adultério, é salva pelo bom senso do marido e que, no desfecho, cheia de arrependimento, pede-lhe perdão pelo mau passo que ela, na verdade, nem chega a dar. Já a dramaturga brasileira vê a questão por outro ângulo e, retomando o enredo de Augier, arranja-lhe um outro final, radicalmente oposto, para mostrar que, se a esposa se via tentada a buscar afeto fora do casamento, era antes por culpa do seu marido, que, displicente, descuidava-se, às vezes, até da manutenção da família. Por isso mesmo, parecia ficar claro, não eram elas que deviam pedir perdão, mas eles.

<sup>3</sup> Referido por Oliveira & Viana (1967, p. 1125) como texto publicado em 1868, *Gabriela* não foi ainda localizado. O que se conhece do seu enredo foi mencionado por Faria (1993, p. 255) como resultado da leitura de comentários publicados na imprensa sobre sua representação.

*Gabrielle*, de Augier, pelo que se sabe, não chegou a ser representada no Rio de Janeiro, mas em 1856 o público do Ginásio assiste a uma peça de Octave Feuillet, intitulada *A Crise*, que discute, do mesmo ponto de vista, a mesma questão do adultério – que, aliás, há muito já deixara de ser içado nos palcos europeus como tábua de salvação da esposa infeliz. Como já notou João Roberto Faria (1993, p. 56), tudo nessa peça de Feuillet, enredo, personagens, desfecho, parece ter sido decalcado de *Gabrielle*. Aliás, é de se perguntar se essa personagem não terá inspirado também outros autores brasileiros, entre eles Machado de Assis, que teve sua *Gabriela* levada aos palcos paulistas, em 1862, e José de Alencar, que acabou não concluindo a sua, como nos informa Galante de Sousa (1960, p. 22 e 63).

Decalques à parte, *Gabriela*, tanto quanto *Cancros sociais*, de Maria Ribeiro, nos ajudam a compreender com clareza o quanto a dependência da dramaturgia de autoria masculina, tanto a estrangeira quanto a nacional, há de ter restringido – embora também tenha impulsionado – a produção das nossas primeiras dramaturgas, além, é claro, de documentar o esforço de uma autora, movida, sobretudo, pela sede de intervir na ordem social determinada pelo viés patriarcal.

### Considerações finais

Encerro abrindo um breve parêntese para mencionar uma das comédias de Maria Ribeiro, *Um dia na opulência*, publicada em 1877, que é uma espécie de versão *light* de *Luxo e vaidade*, uma das duas peças escritas por Macedo conforme o modelo fixado pelos mestres do realismo teatral francês.

Ao retratar o cotidiano vergonhoso de uma família que, mesmo totalmente arruinada financeiramente, tenta manter um padrão de vida luxuoso e ostensivo à custa de infindáveis dívidas, Maria Angélica Ribeiro não se coloca propriamente como defensora das mulheres. Na verdade, o comportamento desregrado, perdulário e imaturo da protagonista da comédia, Domingas, Baronesa da Engenhoca, é antes francamente condenado pela dramaturga, porém, não mais, obviamente, que o do Senhor Barão, a quem é atribuída, senão toda, a maior parcela de culpa. Encarnando o *raisonneur* típico da comédia realista, o Cônego Silva, irmão da Senhora Baronesa – que, mesmo contra sua vocação, se ordenara padre para aumentar-lhe o dote –, é quem recrimina o cunhado energeticamente:

CÔNEGO: [...] Aonde estava o seu critério e a energia de chefe de família? Um marido que tem juízo e preza a sua honra, não pactua com as extravagâncias de sua mulher; obriga-a a trilhar o caminho da felicidade real e não a secunda nos seus desvarios (RIBEIRO, 1877, p. 218).

Embora se perceba nesta comédia não apenas a busca de interlocução da autora com seus pares, mas até uma afinidade de idéias, no sentido de exorcizar os vícios advindos do espírito de luxo e ostentação, que há muito vinha fazendo reféns na sociedade da época, nota-se muito claramente, já no anúncio das personagens, a resistência da autora em seguir estritamente as regras francesas da comédia realista, que não priorizava o riso em sua proposta de correção dos costumes da sociedade. Não sem uma dose de ironia, a lista das personagens de *Um dia na opulência* passa uma série de informações, tão vagas quanto esclarecedoras, tais como: “Barão da Engenhoca, fidalgo como há muitos”, “Cônego Silva, amigo como há poucos”, “Guilhermina, original de muitas cópias”, “Horácio, acessório de salão”, “Mariana, criada mal paga”, “César, calcanhar dos Aquiles pobres”.

Mesmo defendendo uma tese – a de que eram os homens os maiores responsáveis pelos erros das mulheres –, em *Um dia na opulência* Maria Ribeiro aposta no riso como uma das saídas possíveis para superar a rigidez e a monotonia do modelo francês. Talvez, mais do que discutir idéias e levar para a ribalta as primeiras manifestações da consciência feminista em formação, Maria Ribeiro quisesse também sugerir, nas entrelinhas de sua divertida comédia, um novo formato para aquele gênero teatral, híbrido e menos maçante que o da comédia realista importada, que ao propor um olhar menos carrancudo em cena, talvez viesse a ser até mais eficiente.

Neste sentido, não é arriscar muito supor que uma das dramaturgas da geração seguinte à de Maria Ribeiro, a jornalista Josefina Álvares de Azevedo (1851-?) teria se inspirado nesse outro modelo. Em 1890, ao escrever a peça *O voto feminino*, encenada no Rio de Janeiro, no Teatro Recreio Dramático nesse mesmo ano, Josefina Álvares de Azevedo, uma das mais ardorosas militantes da história do feminismo no Brasil (SOUTO-MAIOR, 2001b), escolheu justamente o cômico como recurso cênico para defender sua tese de que, sem os direitos políticos do voto, a igualdade social prometida pelo regime republicano, então recém-instaurado, não seria mais que “uma utopia, senão um sarcasmo atirado a todas nós” (AZEVEDO, 1889, p. 1).

**ABSTRACT:** *In the 1850 decade, following the renewal movement of the theatrical scene and the process of formation of a new awareness about social relationships between the sexes in Brazil, there opens up a space for women to break their silence in the dramaturgy field. In this context, the vast theatrical production of Maria Angélica Ribeiro inaugurates the Brazilian tradition of plays by women. It also testifies to the effort of an author devoted both to the creation of her country's theater and to the struggle for a new social order. In her work, the playwright rewrites well known national and international drama authors such as José de Alencar and Émile Augier, in order to publicly discuss issues related to the social situation of women of her time and, especially, to assert her point of view. The plays Gabriela and Cancros Sociais are exemplary texts of Maria Angélica Ribeiro's palimpsest strategy.*

**KEYWORDS:** *Nineteenth century Brazilian theater; dramaturgy by women; Maria Angélica Ribeiro; women's social situation; palimpsest strategy.*

## BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José Martiniano de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1977.

AMORA, Antonio Soares. *Classicismo e romantismo no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1964.

AZEVEDO, Josefina Álvares de. [Editorial]. *A Família*, 30 nov. 1889, p. 1.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

HEssel, Lothar & RAEDERS, Georges, *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*. 1ª. parte. Porto Alegre: Ed. UFRGS/IEL, 1979.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. III. Idéias sobre o teatro, p. 803-809.

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

OLIVEIRA, Américo L. de & VIANA, Mario G. *Dicionário mundial de mulheres notáveis*. Porto: Lello e Irmãos, 1967.

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

RIBEIRO, Maria [Angélica]. *Teatro de D<sup>a</sup>. Maria Ribeiro - Cancros sociais: drama em 5 atos*. Rio de Janeiro: Eduardo & Laemmert, 1866.

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

RIBEIRO, Maria [Angélica]. *Gabriela: drama*. [Representado no Rio de Janeiro, Teatro Ginásio Dramático, 1863.]

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

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil: subsídios para uma biobibliografia do teatro no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Entre/linhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2001a.

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

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.