

***O voto feminino*, de Josefina Álvares de Azevedo:
a demanda sufragista e a crise do drama burguês
no Brasil em fins do século XIX¹**

Valéria Andrade

No primeiro semestre do ano de 1890, a encenação de *O Voto Feminino*, comédia escrita por uma jornalista e empreendedora social pelos direitos das mulheres, irrompe, com algum alarde, na cena teatral fluminense. Quando contemplada em retrospectiva, a estreia, seguida de brevíssima temporada de sete récitas, tem ares de *avant-première* longínqua, quase em surdina, e em miniatura, de uma eclosão autoral ruidosa ocorrida na cena urbana de São Paulo em 1969, protagonizada por um bloco de autoras de uma nova geração interessada em contar histórias de mulheres em espaços em que são vistas acontecendo – o palco.

Assombrando público e crítica com as montagens de *Fala baixo senão eu grito*, *À flor da pele* e *As moças*, a partir de textos de Leilah Assumpção (1943-), Consuelo de Castro (1946-2016) e Isabel Câmara (1940-2006), respectivamente, a irrupção da produção dramaturgica de autoria de mulheres em meados do século XX, integrada à então chamada *Nova Dramaturgia*, configurou um movimento revelador da maturidade do palco brasileiro àquela altura. Mais ainda: representou a expressão coletiva da competência autoral de mulheres-dramaturgas, impactando decisivamente no ressurgimento do movimento feminista no

¹ Este capítulo é uma versão atualizada do artigo “Militância sufragista e a peça de conversação no Brasil do século XIX: *O Voto Feminino*, de Josefina Álvares de Azevedo” (ANDRADE, 2010), incluindo também discussões apresentadas em “... falar do direito ao voto feminino no Brasil do século XXI ainda é preciso (?)” (ANDRADE, 2021c).

Brasil, ao entrecruzar o explicitamente social e político com a especificidade das demandas ligadas às relações de gênero e ao feminismo, que, então, ressurgiam na Europa e nas Américas – portanto, no Brasil (VINCENZO, 1992). Miravam-se elas, talvez sem saber, nas dramaturgas da geração fundadora desta nossa tradição de autoria de mulheres formada em meados do século XIX, cuja produção demarca, com frequência, processos de elaboração estética de tensões sociais oriundas do embate das relações de poder entre feminino e masculino, cujas consequências são tantas e tantas vezes trágicas, ainda hoje, para as mulheres brasileiras (ANDRADE, 2001b).

Ao longo dos quase oitenta anos entre uma irrupção e outra – da última década do século XIX à passagem entre as décadas de 1960-70 –, temos um processo histórico de avanços e recuos, feito de silêncios, impedimentos, resistências e afirmações que se misturam, se cruzam e às vezes se sobrepõem, entrecruzando-se quase sempre com rupturas, vozes de rebeldia e de desassombro, ao longo do qual se consolida a tradição da dramaturgia de autoria de mulheres nos sistemas literário e teatral brasileiros (ANDRADE, 2001b).

Entre os anos de 1855 e 1880, uma vasta produção dramatúrgica, com mais de vinte textos escritos com regularidade por Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), revelaria o propósito autoral deliberado de uma escritora: usar a linguagem formalizada em texto para teatro como estratégia de alargamento do seu mundo e do de suas contemporâneas, para fazer publicamente seus protestos e declarar reprovação quanto à discriminação e à desigualdade de direitos sociais vividas pelas mulheres brasileiras (RIBEIRO, 2020, p. 54-55). A autora também está a par da exploração sexual de mulheres negras e mestiças pelo homem branco no Brasil escravista, que denuncia e condena essa prática no drama *Cancros sociais* (RIBEIRO, 2020).

No ofício de escrever o Brasil em dramas e comédias, Maria Ribeiro encarregou-se da tarefa de desconfinar do domínio masculino a palavra escrita, para que esta seja lida, ouvida e, sobretudo, *vista* como matéria sonora viva e como ação virtual vivida

num palco, com potência para mudar vidas e ações humanas fora do palco. Ciente de sua contribuição à cultura teatral do seu país, Maria Ribeiro não fez ideia de estar, àquela altura, em trabalho de gênese de toda uma linhagem de mulheres-dramaturgas que, nos nossos dias de século XXI, mantêm vivo o ofício de escrever o Brasil em seus textos para a cena (ANDRADE, 2020).

A semente *sui generis* lançada por Maria Ribeiro em meados do Oitocentos em terras ao sudeste do então Império do Brasil retinha em si um processo germinativo de longa duração que iria proliferar, de fato, somente na geração seguinte à da semeadora. Em outras palavras, a travessia do lugar de espectadora/consumidora de teatro para o de autora/produtora de dramaturgia, iniciada por Maria Ribeiro na década de 1850, só seria feita por brasileiras da geração posterior à sua. Por quê? De um lado, em razão da onda de lubricidade do *teatro ligeiro*, que invadiria a cena brasileira a partir de 1865, barrando, por quase duas décadas, as iniciativas femininas voltadas à prática da escrita autoral para o palco, a par do que fizera Maria Ribeiro em adesão à sisudez da escola realista francesa na maior parte de sua produção. De outro lado, havia a onda emancipatória que começara a se formar na primeira metade do século e vinha, àquela altura, tornando-se mais robusta junto à nova geração de mulheres brasileiras (ANDRADE, 2001b).

Nascidas e educadas, em média, vinte e cinco anos mais tarde que Maria Ribeiro – portanto, em plena convivência com a demanda feminista, impulsionada pela militância de escritoras na imprensa –, muitas dessas autodenominadas *mulheres modernas*² iam à luta pela emancipação feminina, movimento que incluía, desde meados dos anos 1870, a ideia de que, além do magistério, todos os campos profissionais lhes seriam facultados, o das artes incluído, a par da interpretação teatral (BERNARDES, 1988) e, por

² Uso a expressão alusiva ao título da coletânea publicada em 1891 por Josefina Álvares de Azevedo, *A Mulher Moderna*. Reeditada como volume de abertura da *Coleção Escritoras do Brasil* (AZEVEDO, 2018), a coletânea ganhou nova edição em 2021, alusiva aos 130 anos de sua publicação original (AZEVEDO, 2021).

extensão, a escrita dramaturgica. Da afirmação feita na imprensa feminina em 1889 por Revocata de Melo (1860[1862]-1945) sobre a excelência do desempenho da atriz Apolônia Pinto (1854-1937), depreende-se que jornalistas brasileiras da época ainda acreditavam na função moralizadora do teatro, tanto quanto a defendiam (ANDRADE, 2001b). Nas palavras da autora, o percurso de glória no palco resultava, também, da afinidade entre intérprete e obra, criada por quem buscava “dar ao povo um manancial de educação moral, salientando com vivas cores toda a mácula deixada à sociedade pela corrupção, pelo vício, todo aplauso alcançado pela prática do bem” (MELO, 1889, p. 4).

Da militância na imprensa à escrita de textos para o palco, muitas brasileiras da geração seguinte à de Maria Ribeiro irmanaram-se em práticas autorais que fariam frutificar a semente lançada por ela, embora sem intenção de ordem programática em torno de uma ideia de continuidade, em que se conjugasse consciência coletiva de talento e de propósito para a formação da dramaturgia de autoria de mulheres. Acompanhando o movimento de inovação nas formas de pensar os modos de ser mulher em suas relações com o mundo, enfocando especialmente seus direitos nos vários espaços sociais – e tendo em conta marcos representativos como a encenação do último texto de Maria Ribeiro, em 1879, e a edição de *Teatro*, com três textos de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), em 1917 –, anote-se que neste espaço temporal de quase duas gerações vêm a lume, do Nordeste ao Sul do Brasil, os primeiros rebentos da germinação iniciada em meados da década de 1850 pela autora de *Cancros Sociais* (ANDRADE, 2001b).

Todavia, esse espocar de textos teatrais escritos por mulheres de um ponto a outro do território brasileiro teria início, de fato, como fenômeno continuado, somente a partir de 1890³, não por

³ A encenação em 1885, no Rio de Janeiro, do drama *Moema*, escrito por Corina Coaraci (1859-1892), conforme consta em cartaz pertencente ao arquivo da autora, diverge do registro que indica sua estreia em 1897, contrário à informação de Artur Azevedo de que esta nunca ocorrera (VASCONCELLOS, 1999b).

acaso ano em que *O Voto Feminino*, após ser visto no Teatro Recreio Dramático, ganha edição impressa como folhetim⁴ em *A Família*, jornal de orientação feminista dirigido e fundado pela autora da comédia, Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913). Assim, nesse outro formato midiático, entre 21 de agosto e 13 de novembro daquele ano, a ação dramática de *O Voto Feminino* seria vista, ou melhor, seria lida por inúmeras leitoras de *A Família*, não apenas no Rio de Janeiro, local de publicação do jornal. A comédia teria recepção ainda entre o público leitor feminino nas capitais do Norte-Nordeste do país, onde a autora estivera no ano anterior divulgando sua folha e seu projeto emancipatório para as mulheres⁵, como também em centros urbanos de médio e pequeno porte do Sul-Sudeste, onde o semanário chegava pontualmente, cumprindo a demanda crescente de assinaturas, fomentada pela rede de apoio e intercâmbio cultural criada informalmente pela imprensa feminista, para além da propaganda feita pela diretora de *A Família* (ANDRADE, 2021b).

Após fazerem a leitura de *O Voto Feminino*, algumas, ou talvez várias assinantes de *A Família* poderão ter se encorajado a também escrever histórias para serem contadas e vistas no palco⁶. A

⁴ *O Voto Feminino* foi publicado nas edições de 21 de agosto a 13 de novembro de 1890 do jornal *A Família*.

⁵ Entre 1889 e 1894, a autora realizou várias viagens pelo território brasileiro, fazendo a divulgação do seu jornal como parte de seu ativismo pela causa feminista e, ainda, para o reconhecimento do sistema de ensino para meninas. No segundo semestre de 1889, sua excursão, realizada por via marítima, estendeu-se do Rio de Janeiro ao Pará, com escalas na Bahia, Pernambuco e Ceará. Por via terrestre, a escritora excursionou por cidades de Minas Gerais, de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em estudo recém-concluído sobre a autora, tratei de várias outras viagens de diferentes naturezas. Josefina Álvares de Azevedo percorreu também itinerários internacionais extra-geográficos, que incluem sua presença literária em Lisboa, como charadista, entre 1890 e 1893, e em Paris, como dramaturga com sua comédia traduzida para o francês, representada e publicada na revista *Le Droit des Femmes*, em 1890 (cf. ANDRADE, 2021b).

⁶ Em uma das notas sobre a habitual leitura da peça, anterior à montagem, publicadas na imprensa, o comentário de que a impressão deixada pela audição “foi agradabilíssima” (*Novidades*, 10 maio 1890, p. 1) consente imaginar possíveis

experiência de leitora de textos teatrais – a exemplo de outra prática recepcional em que grande número de brasileiras era versada, a de espectadora de espetáculos – seria etapa indispensável ao aprendizado daquele gênero literário que muitas delas, desde então, não recusariam. Isso se dá, também, pela atração dos espetáculos teatrais e do teatro como atividade e produção cultural, sendo à época, ao lado da imprensa, a mídia de comunicação mais concorrida junto ao público.

Assim, a par do processo pedagógico-formativo no campo da dramaturgia provavelmente vivido pela autora da obra fundante da nossa dramaturgia de autoria de mulheres, Maria Ribeiro, a partir de sua experiência como espectadora de teatro e também tradutora de textos de teatro e, claro, como leitora de tais textos (ANDRADE, 2021a), pode-se pensar em processos criativos similares que resultariam, entre 1891 e 1902, na produção de pelo menos dezesseis textos teatrais de autoras gaúchas, como Andradina de Oliveira (1864-1935), Ana Aurora Lisboa (1860-1952) e Julieta de Melo Monteiro (1855-1928), dos quais seis foram impressos e dez subiram ao palco. Além desses, vários outros foram publicados e/ou encenados entre 1902 e 1917 na Bahia, em Pernambuco, no Ceará e Rio de Janeiro, assinados por Francisca Clotilde de Lima (1862-1935), Isabel Gondim (1839-1933), Francisca Izidora da Rocha (1855-1918), Júlia Lopes de Almeida e Guilhermina Rocha (1879-1938) (ANDRADE, 2001b).

Se, porventura, outras brasileiras, quem sabe a partir de processos semelhantes, escreveram textos de teatro em período anterior a 1890 e coetâneo à produção de Maria Ribeiro – ou seja, entre 1855 e 1879 –, não há, por ora, registro conhecido. Anoto, como hipótese, o caso da escritora e jornalista Violante de Bivar (1816-1875). Ligada ao meio literário e teatral por laços familiares e por ter sido diretora d'*O Jornal das Senhoras* no lugar de Joana Manso de Noronha

leituras em voz alta e partilhadas, também em alguma outra cidade do país, quem sabe, por mulheres inspiradas pela força e vivacidade dos diálogos da comédia, tanto favoráveis quanto contrários ao direito de voto das mulheres.

(1819-1875), que o fundou, Violante traduziu vários textos teatrais franceses, italianos e ingleses, publicados em 1858 (VASCONCELLOS, 1999a). O aprendizado dramático adquirido com a prática tradutória talvez a tenha desafiado à escrita autoral nesse campo, a exemplo de Eugênia Câmara (1837-1874), atriz portuguesa radicada no Brasil que, ao escrever o drama *Uma entre mil*, terá se valido da aprendizagem vinda do palco e de sua experiência de tradutora (ANDRADE, 2001b). No entanto, os originais de Violante, se ela os escreveu, terão virado pó em algum fundo de gaveta. Ou, talvez, nem tenham chegado a sair de sua cabeça para o papel – como os de Judith Shakespeare, dramaturga elisabetana criada por Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (WOOLF, 1985). O destino trágico da personagem, suicida aos vinte anos sem ter escrito um único texto para o palco, apesar do talento e do gosto pela dramaturgia partilhados com o irmão William, metaforiza a pressão sociocultural à época, no sentido de minar iniciativas intelectuais voltadas às práticas de escrita autoral das mulheres, fazendo imaginar a soma incontável de mulheres que, por séculos, na Europa e também nas Américas, terão interrompido ou anulado seus percursos criativos como dramaturgas (ANDRADE, 2018).

Por outro lado, importa pensar que, eventualmente, alguns daqueles textos teatrais encenados ou publicados a partir de 1890 tenham sido, afinal, desengavetados por suas autoras, então desassombradas diante da frontalidade incisiva de um texto de teatro escrito por uma jornalista, professora por formação, àquela altura conhecida no país por certos cometimentos de desobediência à autoridade patriarcal, incomuns e impróprios a uma mulher de então. Um destes cometimentos foi fundar, dirigir e manter em circulação, durante quase dez anos, um jornal engajado em torno dos direitos das mulheres. Outro deles foi deslocar-se pelo país, desacompanhada, em viagem por via marítima de longa extensão, do Rio de Janeiro ao Pará, como citei antes, para divulgação de seu jornal – e, uma vez de volta, relatar às suas conterrâneas, em *Carnet de Voyage* aberto no jornal com este fim, a realidade do que viu, sobretudo quanto a espaços de trabalho, política, educação e

cultura que, para além dos limites da casa, também lhes pertenciam e em relação aos quais, portanto, tinham direitos de usufruir, assim como deveres a cumprir (ANDRADE, 2021b).

Outro cometimento da jornalista, tão ou mais disruptivo que os anteriores, e que há de ter animado algumas, ou muitas, de suas leitoras a lhe seguirem o exemplo de dramaturga ciente do compromisso de afrontar o injusto, foi publicar seus artigos declaradamente insubmissos, escritos para denunciar e incriminar a aplicação de políticas discriminatórias e de dispositivos legais coercitivos à liberdade das mulheres, como o decreto do Ministro da Instrução Benjamin Constant (1836-1891), em outubro de 1890, revogando a legislação de 1879 que permitia o acesso feminino ao ensino superior e, no primeiro semestre do mesmo ano, o parecer do Ministro do Interior Cesário Alvim (1839-1903), negando o alistamento e o exercício da função eleitoral às mulheres (ANDRADE, 2001a, 2004) de que tratarei em pormenor adiante.

Provavelmente nunca se terá acesso à ocorrência de processos criativo-intelectuais e subjetivos que teriam movido leitoras – e espectadoras – de *O Voto Feminino* à escrita dramaturgica, dando azo, como é razoável supor, ao brotamento de textos teatrais no Brasil a partir da data de sua encenação e publicação. A não ser que se venha, um dia, a localizar escritos pessoais de uma delas num caderno de diário ou álbum de lembranças, por exemplo, nunca se poderá registrar e mensurar a dimensão do maravilhamento e, de outro lado, o destemor de que ela terá sido alvo ao escutar a voz de Inês, a “mulher moderna”, protagonista de *O Voto Feminino*, a desafiar a filha Esmeralda a candidatar-se para exercer cargos públicos e desempenhar mandatos políticos, incluindo o da presidência da república, após aprovada a lei do voto feminino:

Inês Em passando a lei, já se sabe, hás de te apresentar para deputada.

Esmeralda Eu, minha mãe?

Inês Sem dúvida. Pois não estás habilitada para isso?

Esmeralda Sim, estou habilitada. Mas meu marido?

Inês Ora, o teu marido! Que se empregue em outra coisa.

Esmeralda É bom de dizer, a senhora sabe, que ele tem sido sempre deputado... E não há melhor emprego do que esse.

Inês De ora em diante serás tu. Se lhe há de estar todas as noites a ensinar o que ele há de dizer, vai tu mesma dizer o que sabes.

Esmeralda Pobre Rafael! Ele que deseja tanto subir!...

Inês Sobe tu. Faz-te deputada, (*aparece ao fundo a criada*) depois senadora, depois ministra, e talvez que ainda possa chegar a ser presidente da república... (AZEVEDO, 2018, p. 42-43).

E quanto à Josefina Álvares de Azevedo? Que leituras, inclusive de dramaturgia, teriam feito disparar processos intelectuais de inventividade utópica da professora jornalista na criação de personagens femininas desejosas e, algumas, hesitantes quanto a ocupar um outro lugar no mundo, migrando do espaço restrito ao lar e à maternidade, no qual eram reféns do poder masculino, para outro, de onde podiam “influir nos destinos sociais” (AZEVEDO, *A Família*, 23 nov. 1889, p. 3) e “entrar diretamente [nas] [...] titânicas lutas de política” (AZEVEDO, *A Família*, 6 jul. 1889. p. 10)?

Incontornável como contribuição para aquele ímpeto autoral dramático seria a sua experiência como espectadora assídua e crítica de espetáculos teatrais⁷, tradutora de textos teatrais⁸ – e, portanto, leitora – e atriz⁹. Como indiquei acima, fiz conjecturas

⁷ Na coluna “Teatros” de *A Família*, a redatora publica com regularidade notícias sobre espetáculos apresentados nos teatros da cidade, tecendo, com alguma frequência, comentários sobre aspectos de cenografia, figurino e interpretação do elenco de intérpretes.

⁸ Josefina Álvares de Azevedo traduziu o drama *Os companheiros do sol*, de Paul Jay, encenado no Teatro João Caetano, em 1890 (cf. ANDRADE, 2001b).

⁹ Há indício de que a autora atuou como atriz na companhia de teatro do pernambucano Vicente Pontes de Oliveira, ator cômico e empresário de competência reconhecida no Norte e Nordeste do Brasil. Registra Sousa Bastos que esse empresário teve “sempre contractados artistas de valor, como Xisto Bahia, Joaquim Infante da Câmara, Santos, Florindo, Flavio Vicente, Emilia Câmara, uma excelente ingênuo, Maria Bahia, Joanna Januaria, Olympia Valladas, Cecília

similares em relação à Maria Ribeiro e, diante da inacessibilidade a registros relacionados a aspectos de sua biografia, tem me restado, por ora – apoiada na reconstituição histórica de circunstâncias contextuais resultante de minhas pesquisas sobre dramaturgia de autoria de mulheres no Brasil (ANDRADE, 2001a, 2001b) – sugerir hipóteses que “iluminem o entendimento em torno de comportamentos e modos culturais de pensar e de sentir que falam e contam sobre o estar-no-mundo de mulheres e homens, seres sociais pensantes e criativos habitados (e habitantes) por (de) uma ideia de nação” (ANDRADE, 2020, p. 14-15).

São hipóteses cabíveis também, como é suposto, em relação à Josefina Álvares de Azevedo, com a diferença de que, no caso de Maria Ribeiro, temos o prefácio a *Cancros Sociais* escrito por ela, no qual, para além de um conjunto importante de dados pessoais da sua vida, registram-se fato e motivações que explicam, com todas as letras, o aflorar de seu percurso autoral como dramaturga: a busca por alívio no processo de luto pela morte de um filho e a obrigação de mãe das filhas por criar (ANDRADE, 2020).

No caso de Josefina Álvares de Azevedo, em muitos de seus escritos publicados em *A Família* – alguns reveladores também de dados polêmicos de sua biografia pessoal, ainda quase toda obscura¹⁰ –, na falta de registros quanto a impulsos internos

Augusta, *Josephina de Azevedo*, Rosa Manhonça, Pontes, Silva, Eduardo Alvares, etc.” (BASTOS, 1898[9], p. 803, sem grifos no original).

¹⁰ A autora nasceu em 5 de maio de 1851, em Recife-PE e faleceu aos 62 anos de idade, em 2 de setembro de 1913, no Rio de Janeiro, onde fixou residência desde 1889, após viver em São Paulo, ao que parece desde que sua saída do Nordeste 1877. Na capital do país, desenvolve seu ativismo cultural e político por meio do jornal *A Família*, que funda no final de 1888, transferindo-o para o Rio de Janeiro no início de 1889. Foi mãe de dois filhos cujas datas de nascimento são ignoradas, assim como outras inúmeras incógnitas da biografia da autora, tais como fatos de sua infância e juventude, estado civil durante a vida adulta e filiação, em torno da qual as fontes apontam-na ora como meio-irmã, ora como prima do poeta Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1952). É inegável o interesse e o compromisso ético de se reconstituir o mais claramente possível a história biográfica da intelectual, inquieta, aguerrida e empreendedora Josefina Álvares de Azevedo,

declarados, a exemplo dos anotados por Maria Ribeiro, há clareza quanto a um evento público que incidiu direta e inescapavelmente no processo criativo da autora como dramaturga.

Ocorrido em meados de março de 1890, esse evento – que agitou a imprensa do Rio de Janeiro durante duas semanas seguidas com a publicação de artigos e outros materiais jornalísticos, como poemets satíricos e charges – vem à tona logo após os pedidos de alistamento eleitoral de Josefa Cardoso de Faria e Ana Jacinta Cardoso, junto à comissão eleitoral do distrito de Sant’Ana (KARAWAJCZYK, 2018), designada, a par de outras, em vistas à convocação de eleições para a Assembleia Constituinte do governo republicano recém-instalado no país. Também a cirurgiã-dentista Isabel de Sousa Matos (séc. XIX), na mesma ocasião, requereu à junta eleitoral do distrito de Engenho Velho a renovação do seu alistamento eleitoral, aprovada em 1885 em São José do Norte-RS, com base na Lei 3.029, de 9 de janeiro de 1881, também conhecida por Lei Saraiva, que garantia o direito de voto a portadores de títulos científicos (SCHUMAHER; BRAZIL, 2000; ANDRADE, 2004).

Consultado o Ministro do Interior sobre os pedidos apresentados, a decisão de negativa contundente ao pleito das cidadãs, publicada em 9 de abril, virou notícia de capa do *Diário de Notícias* duas semanas antes:

[...] o Sr. Dr. Cesário Alvim, respondendo à consulta que lhe foi feita há pouco, vai declarar que as senhoras não têm o direito de votar. Pelo que ouvi de três bocas femininas, a resolução do Sr. Ministro do interior, como aliás era de ser esperar, de tal modo provoca a indignação do belo sexo, que não ficarei admirado se aparecer por aí, em breve, o partido feminino, cem vezes mais ameaçador e numeroso do que o partido católico (*Diário de Notícias*, 26 mar. 1890, p. 1).

cuja produção a situa como autora significativa da história do feminismo em suas conexões com o teatro político e com a produção dramatúrgica de autoria de mulheres no Brasil (ANDRADE, 2021b).

Poucos dias após a manchete na imprensa antecipar o teor do parecer, vem a público a edição semanal de *A Família*, com a indignação prevista pelo redator do *Diário de Notícias* estampada em artigo de primeira página, intitulado “O direito de voto” – a par de outros artigos escritos por sua diretora e redatora-chefe desde julho do ano anterior, altura em que se revela sufragista com todas as letras¹¹. Transcrevendo parte do parecer de Cesário Alvim, com a afirmação do governo “não considera[r] nem oportuna, nem conveniente qualquer inovação na legislação vigente no intuito de admitir as mulheres *sui juris* ao alistamento e ao exercício da função eleitoral”, Josefina de Azevedo tece alentada argumentação para protestar e recriminar o que julgou ser uma “solução provisória” do governo à questão posta pela reivindicação do direito feminino ao voto, arbitrada pelo ministro como absolutamente improcedente a partir da interpretação de que a Lei Saraiva não havia conferido o direito de voto às mulheres, alfabetizadas ou não, como a maior parte da população. Referindo-se à “inconsequência da resolução” expedida, Josefina Álvares de Azevedo considerou-a “a mais incompatível com o regime de igualdade, como é o republicano” (AZEVEDO, O direito de voto, *A Família*, 3 abr. 1890, p. 1).

Ainda rebatendo a distorção discursiva do ministro, a articulista afirma que a admissão das mulheres ao pleito eleitoral não seria inovação alguma, tampouco ilegalidade, já que, na forma da lei, nem uma só disposição as impedia de poder obter o título de eleitora. Com isso, reitera sem titubear: “não há dúvida alguma em que pela lei vigente, toda aquela que souber ler e escrever é admitida a votar”. Com a legislação na ponta da língua, a sufragista

¹¹ Em editorial intitulado “As mulheres e a eleição”, Josefina Álvares de Azevedo convida suas patrícias a trabalharem pela candidatura política de Lopes Trovão, republicano cujo programa incluía a defesa do voto feminino ([AZEVEDO], *A Família*, 6 jul. 1889, p. 1). No artigo, a autora declara-se frontalmente favorável ao sufrágio universal, sugerindo o lugar de vanguarda do Brasil no movimento mundial pelo voto feminino: “alguma nação deverá ser a primeira a iniciar-se nesse grande melhoramento; por que não será o Brasil?”

citava, nas entrelinhas do seu argumento, o decreto de qualificação de eleitores assinado em 19 de novembro de 1889 com vistas ao retorno imediato à legalidade após a ascensão da República, que concedia o direito eleitoral a “todos os cidadãos brasileiros no gozo dos seus direitos civis e políticos, que souberem ler e escrever”. Josefina de Azevedo tratou, pois, de mostrar a incoerência entre a igualdade prevista pelo regime republicano e a desigualdade implícita na dita resolução, que, nesse sentido especificamente, tirava-lhe da “doce ilusão” de que o novo regime vigente no país corrigiria imediatamente os vícios e defeitos do antecedente – especialmente os que “havia limitado à mulher na sociedade o papel precário de ser social sem direito civis”.

Aquela medida capciosa de excluir as mulheres do direito de participar e intervir na construção do novo regime de governo – que logo estaria incorporado ao Decreto nº 511, de 23 de julho de 1890, o chamado Regulamento Cesário Alvim (SCHUMACHER; BRAZIL, 2000, p. 281) – teria força o bastante, como é de supor, para deslocar Josefina do lugar de jornalista ao de dramaturga, levando-a a desafiar-se frente “[a]o mais *difícil* de todos os gêneros de literatura”¹². De fato, já na semana seguinte em que publica o artigo reagindo à negativa de Cesário Alvim, *A Família* anuncia na coluna “Novidades” que *O Voto Feminino*, primeira produção teatral da redatora daquela folha, em breve subiria à cena do Recreio Dramático ([AZEVEDO], Teatros, *A Família*, 10.abr.1890, p. 3).

Na semana seguinte, uma nota discreta, publicada ao fim da seção dedicada às notícias de teatro em *A Família*, informaria o público leitor do semanário que a comédia acabara de ser aprovada, “com muita distinção”, pelo Conservatório Dramático, cujo censor designado para a análise “manifestou a sua admiração pelo talento da autora”, desejando com entusiasmo que desse continuidade à escrita teatral: “Quem assim começa, disse S.S., não deve deixar de

¹² Cf. comentário publicado no *Diário de Notícias* sobre *O Voto Feminino*, transcrito em *A Família*, 31 maio 1890. p. 3, em que se exalta a “galharda abordagem” da estreada neste gênero *difícil*.

prosseguir, porque demonstra grande vocação para este gênero de literatura” ([AZEVEDO], Teatros, *A Família*, 19 abr. 1890, p. 7).

Do que se lê no comentário de Josefina de Azevedo sobre os elogios à sua comédia publicados na revista parisiense *Le Droit des Femmes* – em que, reagindo com modéstia, a autora aponta as fragilidades do texto, explicando que a comédia fora “traçada de momento para figurar no programa de espetáculo de um artista que fazia benefício em breves dias” (AZEVEDO, O voto feminino, *A Família*, 23 out. 1890, p. 1, sem grifo no original.) –, a conclusão a que se chega sobre sua motivação para escrever a comédia carece de mais fundamento, diante dos fatos vistos até aqui. À volta de tais fatos, revela-se uma perspectiva mais refinada para situar e compreender o lampejo criativo que teria disparado a escrita de *O Voto Feminino*.

“Alguns jornais desta capital têm inserido notáveis artigos acerca do direito de voto às pessoas do sexo feminino.” (AZEVEDO, *A Família*, 19 abr. 1890, p. 1). É assim que Josefina Álvares de Azevedo inicia o segundo artigo intitulado “O direito de voto”, publicado em *A Família* desde que o *Diário de Notícias* dera o furo de reportagem sobre o infausto parecer de Cesário Alvim. Ao concluí-lo, a articulista apela ao empenho solidário de suas contemporâneas:

Convém, entretanto, que todas as senhoras brasileiras se interessem pela vitória desse sagrado princípio, do que depende a nossa elevação na sociedade.

É urgente que cada uma de nós se torne no lar uma propagandista acérrima, como em reunião e em sociedade se devem constituir aquelas que estejam melhor preparadas para o fazerem. E se assim procedermos, podemos contar com a vitória da nossa santa causa.

Ao longo do artigo, nenhuma palavra sugere a atenção que Josefina Álvares de Azevedo porventura dispensaria às charges que circularam duas semanas anteriores nas páginas da *Revista*

Ilustrada,¹³ satirizando o caso das requerentes com pretensões ao exercício do voto. Entretanto, a multimodalidade discursiva da charge, promovida pela conexão entre elementos das linguagens verbal e visual, ou seja, entre palavras e imagens gestuais, imagens de expressões faciais, de movimentos ou posições corporais, de ambientes ou cenários em que personagens em figurinos característicos falam e agem entre si, poderia ter mobilizado o interesse da escritora e lhe dado o mote, ou pelo menos uma parte dele, para realizar, em poucos dias, como ficou claro, uma travessia intermediática da escrita jornalística à dramaturgia.

Em outras palavras, é bastante plausível pensar que a recepção desse tipo de matéria jornalística por uma leitora e escritora como Josefina Álvares de Azevedo, afeiçãoada e muitíssimo habituada à mídia teatral e, por óbvio, à linguagem cênica, desembocasse num *insight* criativo centrado, basicamente, num processo de adaptação midiática. As citadas charges – publicadas em sequências de três a quatro quadros, como uma tira em quadrinhos ou *storytelling* impressa de propaganda contra o direito das mulheres serem admitidas como eleitoras – seriam transpostas ao palco em forma de comédia para satirizar tanto o medo dos homens em relação a uma suposta inversão de papéis dos gêneros na sociedade, quanto o teor ridículo de seus argumentos infundados, que visavam a impedir o acesso pleno das mulheres à cidadania.

Como observa Mônica Karawejczyk (2018, p. 320), as charges publicadas pela *Revista Ilustrada*, para além da grande visibilidade que davam ao tema, atingindo um público mais amplo, evidenciavam

a forma como a demanda pelo voto feminino estava sendo considerada na época, utilizando o recurso da pilhéria e da zombaria. Tal como informa Rachel Soihet (2005; 2013), esse recurso era muito utilizado pelos que desejavam descaracterizar os pedidos femininos de uma maior participação no mundo masculino da

¹³ Essas charges foram publicadas nas edições 583 e 584 da *Revista Ilustrada*, respectivamente, dos dias 22 e 29 de março de 1890.

política e um dos meios mais eficazes utilizados como um freio para as pretensões femininas.

A pesquisadora também afirma que a utilização desse meio de divulgação podia ser interpretado como “um sinal de alerta por aquele que fazia a pilhéria ou, ainda, ‘um chamamento à ordem, um alerta sobre comportamentos desviantes, uma exigência de atenção às normas e regras que são desrespeitadas’ (PESAVENTO, 1996, p. 38) (KARAWEJCZYK, 2018, p. 320)”, já que a intenção deliberada nesse tipo de recurso era mostrar uma situação cômica, ou expor alguém ao ridículo.

Ora, uma mulher como Josefina Álvares de Azevedo, escritora e militante pelos direitos femininos, não se deixaria intimidar por tal “chamamento à ordem” dirigido às suas conterrâneas que, perfeitamente alinhadas à forma da lei em vigor – pois tanto sabiam ler e escrever como tinham garantido o acesso ao ensino superior –, estavam plenamente habilitadas a atuar como eleitoras. Não ela, a jornalista feminista que, diante de uma das medidas coercitivas que se seguiriam no sentido de manter a exclusão das mulheres do universo de eleitores – o decreto já citado, que vetou o ingresso feminino às escolas de nível universitário –, atacou frontal e veementemente o autor do veto, o ultraconservador Benjamin Constant, em um de seus primeiro atos como ministro da Instrução da recém-proclamada República:

A bagagem de todo o positivismo comteano, que lhe anda a saracotear no cérebro, não pode sair da aula, da cátedra, do livro, para os bancos do ministério, sob pena de usar mal da confiança de um povo, que pode pedir-lhe que tudo derroque, menos as conquistas modernas dos direitos da mulher na sociedade emancipada (AZEVEDO, Decreto iníquo e absurdo, *A Família*, 16 out. 1890, p. 1).

Colocando em prática habilidades de escritora movida por uma vontade de inventar “saídas desacostumadas para o mundo” (SARAMAGO, 1985, p. 5), assim como inflamada pelo senso da justiça e da equidade social, Josefina Álvares de Azevedo apropria-

se estrategicamente da pilhéria e da zombaria, armas usadas pelos opositores do projeto sufragista que abraçara, e valendo-se do alcance e da potência incomparável da mídia teatral, monta uma espécie de tira em quadrinhos cênica, ou uma *storytelling*, para ser apresentada ao vivo que servisse, sobretudo, de “chamamento à ordem” aos homens que, de maneira injusta e infundada, opunham-se aos direitos de cidadania das mulheres em todas as dimensões da vida social. Para isso, a jornalista não se recusa a construir uma ação dramática destinada a desvirar do avesso as distorções feitas pelo chargista da *Revista Ilustrada*, alinhadas às matérias publicadas em outros jornais.

Uma vez disparado o gatilho imaginativo que levaria a escritora a transitar entre o lugar da jornalista e o da dramaturga para contar no palco uma outra versão da história narrada nos jornais da cidade e, em particular, nas tiras em quadrinhos da *Revista Ilustrada*, sua habilidade de estrategista atenta lhe mostraria um caminho ágil e eficaz que pudesse ser transposto da linguagem do artigo de opinião, escrito ao longo da série publicada como “O direito de voto”, para a linguagem do texto dramático. Quando formalizadas esteticamente em personagens de teatro, suas ideias e razões sufragistas talvez até pudessem ser melhor figuradas e compreendidas – e, quem sabe, aceitas pelo público, em particular pelas suas leitoras e leitores de *A Família* – assim como também poderiam sair fortalecidas no enfrentamento da oposição ao sufrágio universal e a outros direitos de cidadania de suas conterrâneas.

Assim, carregando a mão na caracterização caricata das personagens masculinas, dela tirando a comicidade do texto, a qual surge pela mordacidade do riso de escárnio, a dramaturga, em diálogo com a jornalista, recorre a um desenho em que os homens são mostrados hiperbolicamente como criaturas intelectual e emocionalmente incapazes. Inspirada, provavelmente, no artigo que escreveu em resposta a um jornalista a quem qualificou de “desastrado” e “vazio de ideias” devido à falta de argumentos sobre o voto feminino (AZEVEDO, *A Família*, 9 mar. 1890, p. 1), a dramaturga decalcou esse traço na figura de Anastácio, ex-

conselheiro do Império, marido de Inês, “mulher moderna”, defensora ardorosa e brilhante dos direitos das mulheres: um vago “ora figas”, repetido inúmeras vezes pela personagem, denuncia a inconsistência dos argumentos masculinos contrários ao voto das mulheres. Desenhado como o mais medíocre dos homens, preconceituoso, autoritário, retrógrado, inescrupuloso e limitado intelectualmente, Anastácio age no espaço dramático como metonímia do egoísmo masculino.

Percebido por Josefina de Azevedo como uma perturbação do espírito masculino que os tornava “inaptos para as grandes generosidades”, o egoísmo dos homens já fora apontado nos seus artigos sobre o voto feminino, com insistência, como a única razão pela qual as mulheres ainda estavam impedidas do pleno exercício dos seus direitos como cidadãos (AZEVEDO, *A Família*, 14 dez. 1889, p. 1; 21 dez. 1889, p. 1; 19 abr. 1890, p. 1; 26 abr. 1890, p. 1; 31 maio 1890, p. 1; 11 dez. 1890, p. 1. 14). No palco, a autora foi brilhante ao materializar esse egoísmo desde a cena de abertura da comédia, na figura ridícula e desprezível do homem avaro que, apesar de riquíssimo, se dá ao trabalho mesquinho de conferir uma pequena nota de compras do armazém, item por item, preço por preço. Ao final, descobrindo a mísera diferença de onze vinténs, arma um escândalo, exigindo a presença e as explicações da esposa. Considerados outros exemplos, como o de Inês, alter-ego da autora, conforme se verá adiante, e o de Dr. Florêncio¹⁴, singular defensor da causa feminina, é de se pensar, portanto, que a jornalista, na travessia para encontrar a dramaturga, levou na bagagem os seus artigos como matéria-prima abstrata das suas ideias para desenhar seus tipos mais marcantes (ANDRADE, 2001b, p. 201-2).

¹⁴ Personagem inspirada, tudo indica, no político e jornalista José Lopes da Silva Trovão (1848-1925), eleito deputado no Congresso Constituinte, onde apresentou emendas a favor do direito de voto das mulheres e do divórcio. Na série “O voto feminino”, a jornalista refere-se a “opiniões respeitáveis” na imprensa a favor da causa sufragista, embora sem citá-lo nominalmente, como antes; cf. AZEVEDO, *A Família*, 6 jul. 1889, p. 1; 19 abr. 1890, p. 1.

Uma querela doméstica gerada pela expectativa em torno da posição do governo sobre os pedidos de alistamento eleitoral das mulheres compõe a ação dramática criada pela ativista ocupada em sensibilizar os parlamentares republicanos quanto à inclusão política das mulheres¹⁵. Enfatizando a confiança que ela e suas conterrâneas podiam depositar nos congressistas encarregados de elaborar a nova Carta do país no semestre seguinte, a dramaturga constrói a cena final da comédia firmando a intenção de seguir “compelindo os constituintes a firmarem de uma vez para sempre o nosso direito obscurecido” ([AZEVEDO], Ainda o nosso direito, *A Família*, 26 abr. 1890, p. 1), em clara resposta à afirmação do articulista da *Revista Ilustrada* de que “pela sabedoria do Sr. Ministro do interior, morre[ra] nas senhoras brasileiras a esperança” (*Revista Ilustrada*, 5 abr. 1890, p. 3). Diante da comemoração eufórica da maioria masculina pela manutenção da exclusão feminina do universo de eleitores, a “mulher moderna” de *O Voto Feminino* adverte o grupo antagônico: “Não se entusiasmem tanto. Ainda temos um recurso. Aguardemos a Constituinte!” (AZEVEDO, 2018, p. 76).

Saudada calorosamente pela imprensa antes de ir à cena, *O Voto Feminino* volta ao palco outras sete vezes naquele ano¹⁶. A

¹⁵ Tenha-se em conta a reedição de *O Voto Feminino* na coletânea *A Mulher Moderna: trabalhos de propaganda* (AZEVEDO, 2018) no início de 1891, quando a Constituinte ainda estava reunida.

¹⁶ Entre 1891 e 1895, *O Voto Feminino* foi apresentada outras cinco vezes, num total de treze récitas (KARAWJCZYK, 2018), tendo sido encenada também em Paris, em 1890 e publicada na revista *Le Droit de Femmes* (ANDRADE, 2001a). Iniciativas recentes de realização cênica do texto de *O Voto Feminino* incluem sua leitura encenada no âmbito da 9ª Bienal Internacional do Livro de Alagoas, em novembro de 2019, dentro da programação do *Seminário I Diálogos em Cena: arte, gênero e resistência* promovido pelo Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas, da UFAL; a encenação de parte da comédia por alunos da disciplina Interpretação Teatral, do curso de Teatro da UDESC, em julho de 2015 (cf. <https://bit.ly/3c9PAwx>. Acesso: 17.mar.2019); a encenação coordenada pela professora Doutora Maria Aparecida Franco Pereira no âmbito de projeto na área de História Social da Universidade Católica de Santos-SP em meados da década

curtíssima temporada teatral aponta à urgência de continuar pressionando os constituintes. A ativista encontra alternativas de circulação para a comédia na mídia impressa, como já vimos, fortalecendo sua propaganda destinada a corrigir a omissão da Constituição de 1824 quanto aos direitos eleitorais das mulheres.

A intenção de também sensibilizar a opinião pública o mais amplamente possível indicaria à ativista o teatro musicado, o mais popular na época, como inspiração: um texto com uns poucos números musicais, incluídos numa forma misturada de drama burguês e comédia de costumes. O híbrido desse formato revela-se já nas rubricas do cenário (“Sala em casa do Conselheiro Anastácio. Móvel rica. Decoração de luxo.”), indicadoras da atmosfera de drama burguês a que se juntam o risível do marido rico avarento, o Conselheiro Anastácio, ocupado numa inusitada aferição de contas do armazém e, logo a seguir, a desenvoltura da esposa insubordinada, Sra. D. Inês, que vem à sala a seu chamado.

Há, desde então, uma ruptura irremediável do clima doméstico-burguês. A esposa, em resposta à reclamação do marido quanto a ela não priorizar os afazeres da casa e se ocupar, antes, com a leitura das notícias do dia publicadas nos jornais, retrucalhe, irreverente e imperiosa: “Naturalmente. Então queria o senhor que assim não fosse?” Arquétipo da “mulher moderna”, consciente dos seus direitos e deveres como cidadã dos novos tempos republicanos, Inês entra em cena como metonímia da recusa feminista ao papel da esposa-dócil-mãe-devotada, modelo do ser-feminino prefigurado para defender os valores instituídos pela burguesia, em especial a família. Seu protagonismo na pseudo-fábula de *O Voto Feminino* sinaliza a necessidade de relativizar a forma do drama burguês que, por si só, não pode dar conta da dimensão política das relações de gênero; embora, por outro lado, não seja ainda dispensável. Como tratar dos limites impostos às

de 1990, conforme registro em correspondência pessoal com a professora Doutora Maria Thereza Crescenti Bernades lamentavelmente perdido.

mulheres pela ideologia burguesa num formato dramático burguês – eis o dilema posto à ativista.

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

No contexto europeu da segunda metade do século XIX, dentre as tentativas de salvamento do drama figura esse tipo de texto em que se investe no diálogo como recurso, com base na premissa de que a competência do dramaturgo se comprova pelos bons diálogos que escreve. No entanto, ressalta Szondi (2001), os diálogos entre as personagens das peças de conversação, autonomizados dos sujeitos que os travam, não se estabelecem efetivamente como espaço de intersubjetividade. Esvaziado, esse espaço dialógico é preenchido com temas do dia e, não por acaso, as peças de conversação tratam de questões como direito das mulheres ao voto, direito ao divórcio, amor livre, socialismo e industrialização dando aparência de modernidade àquilo que, na verdade, opunha-se ao processo histórico. Em termos formais, dava aparência de dramático àquilo que, pela carência de origem subjetiva e meta-objetiva, não conduzia a outra coisa e, portanto, não passava para a ação.

Para além de ser citação dos problemas do dia, a peça de conversação, prossegue Szondi (2001), não possuindo um tempo próprio, acaba por participar apenas do decurso “real” do tempo. De outro lado, dada sua incapacidade de definir os seres humanos (por não ter uma origem subjetiva), suas personagens também não passam de citação de tipos da sociedade real. A aparência de peça-bem-feita a ser apresentada pela peça de conversação exige-lhe

uma ação, que, entretanto, por não se efetivar, é tomada de empréstimo do lado de fora, incidindo sem motivação no drama pela forma de acontecimentos inesperados (SZONDI, 2001).

Revelador antes da ativista, ocupada em apresentar ao público menos uma trama bem urdida do que um rápido flagrante de cenas do cotidiano doméstico do seu tempo, *O Voto Feminino* constrói-se como uma sucessão de quinze cenas. Frouxamente amarradas entre si, as cenas compõem não propriamente um enredo, mas um conjunto de discussões realizadas entre três casais, todas elas, ao final, relacionadas à questão do direito de voto das mulheres.

Durante um espaço de tempo, anterior à hora do jantar, sete personagens – os donos da casa, sua filha e o marido, uma criada e seu noivo, criado de um amigo da família, jurista e solteiro, defensor da causa das mulheres – conversam entre si. O assunto lhes entra casa adentro, mediado pela imprensa jornalística. Já na abertura da comédia, é Inês que entra em cena, vinda da biblioteca da casa onde estivera a ler as notícias do dia. Na Cena 4ª, temos Esmeralda, que lê em voz alta para sua mãe trechos de um artigo assinado pelo jurista amigo da família, publicado no jornal *Correio do Povo*. Na cena final, Anastácio “entra [em casa] esbaforido, com um jornal na mão”, conforme explicita a rubrica, anunciando novidades e, em seguida, lendo em voz alta, letra por letra, o veto ministerial ao alistamento eleitoral das mulheres recém-publicado na imprensa.

Citação explícita de um contexto “real” – o enfrentamento político entre mulheres e homens, deflagrado na sociedade brasileira desde a mudança do regime monárquico para o republicano –, *O Voto Feminino* não se efetiva enquanto ação dramática, pela ausência seja da dimensão intersubjetiva, seja da meta-objetiva. Os planos quixotescos de Anastácio de fazer uma “guerra de honra” contra as mulheres desmancham-se ante a própria inconsistência, desaparecendo como fumaça com a chegada do Dr. Florêncio, em habitual visita à família. Do lado oposto, a “grande vitória” aludida por Inês, que incluía a candidatura e posterior eleição de sua filha como deputada, também se desmancha no ar, com a divulgação do veto sobre a

inclusão dos direitos eleitorais das mulheres na legislação. Noutra ponta, o ambiente da privacidade familiar burguesa, a sala de estar da casa do Conselheiro Anastácio, com sua “mobília rica” e “decoreação de luxo”, agora desprovida da possibilidade de expressão subjetiva, não alcança foros de espaço dramático, reduzindo-se à antessala, onde apenas se conversa, enquanto se aguarda o resultado de um evento externo e alheio à família, instituição de base dos ideais burgueses.

Não fazendo a passagem para a ação, a conversação entre as personagens de *O Voto Feminino*, desenvolvida fora do campo intersubjetivo, refrata suas *dramatis personae* em tipos sociais, divididos em blocos antagônicos: o das mulheres – inteligentes, fortes e decididas – e o dos homens – quase todos egoístas, tolos, oportunistas e inescrupulosos. Liderados por Inês e Anastácio, os dois grupos instauram um maniqueísmo radical enfatizado pelos personagens secundários, que atuam como reduplicação de dois modelos opostos: a mulher progressista e politizada, e o homem reacionário e retrógrado, cada um dos quais apresentados com nuances relativas a nível social e à faixa etária, representadas, respectivamente, pelos casais Joaquina-Antônio, da classe subalterna, e Esmeralda-Rafael, da geração jovem.

Buscando a mediação entre esses opostos, vem à cena um tipo ímpar, seja por não ter um par, nem um duplo, seja por encarnar, taticamente, a imagem singular do homem público consciente, sensato e progressista, idealizado por Josefina Álvares de Azevedo para apresentar no Congresso propostas de extensão da cidadania plena às mulheres: o jurista amigo da família, Dr. Florêncio. No papel de *raisonneur*, o advogado expõe racionalmente o argumento sufragista, defendendo-o junto às outras personagens e, claro, junto ao público. Suas intervenções, mesmo algo sentenciosas, se fazem por meio de frases curtas, muitas vezes interrogativas, que se afinam perfeitamente ao ritmo ágil do diálogo da comédia e, como um jogo de pergunta-e-resposta, evocam a dinâmica de uma disputa forense. Pela argúcia da autora, temos um *raisonneur* a salvo das infundáveis pregações em defesa de uma tese, o pior

defeito do modelo francês. A brevidade do discurso de Florêncio, somada à destreza argumentativa, garante-lhe imunidade ao mal que tanto comprometeu a qualidade formal da comédia realista. Típica da desgastada peça de tese, a figura do *raisonneur* teve, no entanto, sua validade estratégica reconhecida e bem aproveitada pela ativista, na medida em que também Inês e Esmeralda, ambas mais qualificadas que seus pares masculinos, são investidas das características de porta-voz autoral ao longo do texto.

Sem predecessores que lhe indicassem o caminho do teatro político, Josefina de Azevedo dá, de algum modo, seguimento à experiência de Luís Carlos Martins Pena (1815-1847), autor que conseguiu, com a comédia de costumes, representar “o cotidiano das classes populares, enxergando, como apontou Iná Camargo Costa, a enorme distância que havia entre os pressupostos sociais que davam suporte às exigências formais do drama francês e a ‘matéria social com que os candidatos a dramaturgo no Brasil podiam trabalhar’” (MACIEL, 2004, p. 27). Empurrada por finalidades políticas, embora barrada pelas limitações formais de representação da demanda feminista sufragista no espaço da estética teatral burguesa, Josefina de Azevedo consegue, em meio a essa tensão, delimitar, com *O Voto Feminino*, uma zona de negociação entre a forma da comédia realista de inspiração francesa e a da comédia de costumes à brasileira, já então contagiada pelo gênero musicado europeu adaptado aos trópicos pelo engenho do comediógrafo Artur Azevedo.

Inserida na linha espaciotemporal da crise e inadequação da forma teatral burguesa ao Brasil – em que o drama romântico, por exemplo, realiza-se de forma postiça, pela indisponibilidade da matéria social exigida pela forma do drama francês, a alta burguesia –, a comédia de Josefina de Azevedo evidencia que, se não tivesse sido uma experiência tão isolada, seu nome, anunciador da fase de transição para o teatro de preocupações políticas estaria, certamente, entre as grandes influências do teatro brasileiro. Nesse sentido, não se pode deixar de notar a incorporação, na estrutura de *O Voto Feminino*, de alguns dos recursos formais que, mais tarde,

seriam utilizados no teatro de *agitprop*, como a tipificação hiperbólica e maniqueísta das personagens, a inclusão de números musicais e a substituição da organicidade dramática pela sucessão de cenas. A adoção desses procedimentos faz da pequena comédia uma manifestação embrionária da experiência mais efetiva desse teatro no Brasil, desenvolvida no início dos anos de 1960 por autores que já então haviam assimilado o arsenal técnico brechtiano, dentre eles Oduvaldo Vianna Filho, um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE)¹⁷.

Deve-se anotar que, para além dos aspectos de ordem formal, o texto de Josefina de Azevedo e o repertório *agit-propista* do CPC aproximam-se no que se refere à eficiência em relação aos objetivos imediatos de cada um; nesse sentido, seria leviano apontá-los como experiências bem-sucedidas. Ou seja, nos dois casos superestimou-se o poder do teatro como instrumento de ação política de efeitos imediatos. Em termos absolutos, poder-se-ia pensar que o CPC não fez a revolução e tampouco criou a arte revolucionária, como também a agenda sufragista da autora de *O Voto Feminino* terminou por ser uma ação frustrada, já que os direitos políticos das mulheres só passaram a ser exercidos quase meio século mais tarde, em 1932.

Esse 'insucesso', todavia, só confirma o caráter de vanguarda da sua militância. No caso da produção cepecista e da arte política no Brasil, há de se relativizar igualmente sobre o alcance da sua influência, que foi, na verdade, profunda, estendendo-se por mais de uma geração e imprimindo mudanças na arte teatral do país. Quanto ao uso das técnicas de dramaturgia, não há como colocar em causa o sucesso alcançado pela comédia. O fôlego curto e certas fraquezas de composição não interferem na linha de vivacidade das falas, no desenho das personagens, nem na elaboração de um humor afiado e inteligente, tal como se viu na caracterização de Anastácio.

¹⁷ Para uma abordagem detalhada desta experiência de vanguarda do teatro de *agitprop* no Brasil, cf. ANDRADE, 2001b.

Obra de escritora comprometida com valores éticos de equidade e emancipação, *O Voto Feminino* situa-se historicamente como uma pequena ilha, perdida no mar dos nomes canônicos do teatro brasileiro, onde, entretanto, cruzam-se trilhas iniciais de dois importantes percursos do nosso universo sociocultural: o do teatro político e o do ativismo sufragista. No conjunto de sua produção jornalística e literária, Josefina Álvares de Azevedo ocupou-se de forma radical com as práticas de escrita autoral de brasileiras oitocentistas enquanto exercício tão real quanto simbólico de desconfinar a palavra, literária ou não, sendo o ato de desconfinar o de poder habitar plenamente o espaço comunitário, como afirma D. José Tolentino de Mendonça (2020), de “poder modelá-lo de forma criativa, com forças e intensidades novas, como um exercício deliberado e comprometido de cidadania. Desconfinar é sentir-se protagonista e participante de um projeto mais amplo e em construção, que a todos diz respeito. É não conformar-se com os limites da linguagem, das ideias, dos modelos e do próprio tempo.”

Referências

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

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

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. Josefina Álvares de Azevedo, teatro e propaganda sufragista no Brasil do século XIX. *Acervo Histórico – Revista da Divisão de Acervo Histórico da Assembleia Legislativa de São Paulo*, São Paulo, nº. 2, p. 65-82, 2º. sem./2004.

ANDRADE, Valéria. Militância sufragista e a peça de conversação no Brasil do século XIX: *O Voto Feminino*, de Josefina Álvares de

Azevedo. *Sociopoética – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade* (Online), v. 1, n. 6, p. 97-110, 2010.

ANDRADE, Valéria. Maria Ribeiro: escrever o Brasil, fundar a dramaturgia de autoria de mulheres. Prefácio. In: RIBEIRO, Maria. *Cancros Sociais*. Apresentação, bibliografias e atualização Valéria Andrade. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Editoração e Publicações- SEGRAF, 2021a. p. 07-43. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 6)

ANDRADE, Valéria. Josefina Álvares de Azevedo, migrante-nômade em movimento pelos direitos das mulheres no século XIX. In: *Josefina Álvares de Azevedo, 1851-1913*. Estudo, antologia e bibliografia Valéria Andrade. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal : CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias : CIC.NOVA – Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais. (Estudos. Senhoras do Almanaque), 2021b. p. 17-32. (Estudos).

ANDRADE, Valéria. ... falar do direito ao voto feminino no Brasil do século XXI ainda é preciso (?). In: AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A mulher moderna: trabalhos de propaganda*. Apresentação e notas Maria Helena de Almeida Freitas, Mônica Almeida Rizzo Soares; introdução à coleção Ilana Trombka; posfácio e cronologia Valéria Andrade. 3. ed. rev. e aum. Brasília: Senado Federal, 2021c. p. 149-185. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 1)

AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A mulher moderna: trabalhos de propaganda*. Apresentação, organização e notas Maria Helena de A. Freitas, Mônica A. Rizzo Soares; apresentação à coleção Ilana Trombka. Brasília: Senado Federal, 2018. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 1)

AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A mulher moderna: trabalhos de propaganda*. Apresentação e notas Maria Helena de Almeida Freitas, Mônica Almeida Rizzo Soares; introdução à coleção Ilana Trombka; posfácio e cronologia Valéria Andrade. 3. ed. rev. e aum. Brasília: Senado Federal, 2021. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 1).

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?*: Rio de Janeiro – Século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

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

RIBEIRO, Maria. *Cancros Sociais. Apresentação, bibliografias e atualização* Valéria Andrade. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Editoração e Publicações- SEGRAF, 2021. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 6).

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. Lisboa: Caminho, 1985.

SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico V. (Orgs.). *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

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

VASCONCELLOS, Eliane. *Violante de Bivar e Velasco*. In: MUZART, Zahidé L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999a. p. 194-207.

VASCONCELLOS, Eliane. *Coaraci*. In: MUZART, Zahidé L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999b. p. 801-810.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1992. (Coleção Estudos; 127)

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.