

O FLORETE E A MÁSCARA

Valéria Andrade Souto-Maior



Editora Mulheres

C aio Prado Jr., em sua *Evolução Política do Brasil*, considera o século XIX, sobretudo em sua segunda metade, uma época das mais interessantes para quem deseja, através da História, obter um conhecimento mais profundo da atual sociedade brasileira. A complexidade de contrastes que observamos hoje, no Brasil, pode ser explicada em grande parte, pelo processo de transformação parcial de todo o país, desencadeado naquela época.

Uma forma de aprimorarmos o conhecimento sobre esse período histórico é, sem dúvida, o contacto com sua produção literária, na qual a dramaturgia é uma de suas manifestações mais expressivas.

Com essa perspectiva podemos ler o presente estudo de Valéria Andrade Souto-Maior sobre a jornalista, escritora e dramaturga Josefina Álvares de Azevedo e sua comédia *O voto feminino*. Levada ao palco pela primeira vez, no Rio de Janeiro, em 26 de maio de 1890, no Teatro Recreio Dramático, repercutiu em Paris, onde a revista *Le droit des femmes* se prontificou a traduzi-la para suas leitoras.

A autora da pesquisa soube explorar uma trabalhosa e bem cuidada bibliografia e imprimir um sentido de profundidade em sua dissertação ao apresentá-la dentro de um plano em três dimensões:

- visão geral da dramaturgia feminina do século XIX, no Brasil;
- traços biográficos de Josephina Alvares de Azevedo;
- análise literária da comédia *O voto feminino*.

Ao resgatar a figura de Josephina Alvares de Azevedo e sua obra teatral, a contribuição de Valéria Andrade Souto-Maior torna-se indispensável para o conhecimento de nossa História e nossa literatura principalmente quanto à reivindicação dos direitos da mulher brasileira no século XIX.

Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes

ISBN 85-86501-25-5



9 788586 501258

O FLORETE E A MÁSCARA

Valéria Andrade Souto-Maior

O FLORETE E A MÁSCARA

JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO,
DRAMATURGA DO SÉCULO XIX

mulheres

2001

© 2001, Valéria Andrade Souto-Maior

Título

O florete e a máscara:

Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX

Revisão

Valéria Andrade Souto-Maior

Apresentação

Zahidé Lupinacci Muzart

Editoração

Ana Cláudia Melo

Capa

Fábio Brüggemann

Josephina Alvares de Azevedo, desenho de L.Amaral

Para Marília

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Leny Helna Brunel CRB 10/442

S728f Souto-Maior, Valéria Andrade

O florete e a máscara : Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX / Valéria Andrade Souto-Maior; apresentação de Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis : Ed. Mulheres, 2001.

160 p.

ISBN 85-86501-25-5

Literatura Brasileira – Teatro – Ensaios. 2. Mulher Escritora – Literatura Brasileira. I. Azevedo, Josefina Álvares de. II. Muzart, Zahidé Lupinacci.

IV. Título.

CDU 869.0(81)-4 .

Direitos desta edição reservados à

Editora Mulheres

Caixa Postal, 5031

88 040-970

Florianópolis, SC

Fone & fax (48) 233-2164

www.editoramulheres.com.br

AGRADECIMENTOS

Para agradecer a ajuda preciosa que recebi de várias pessoas durante a realização deste trabalho, eu faria uma 'lista' enorme e, por certo, mesmo assim não escaparia do risco de alguma omissão imperdoável. Não posso, porém, deixar de registrar que sou grata especialmente a:

Eliane Perez (Biblioteca Nacional/RJ), Marli Neves da Silveira e Beatriz Siedler (Biblioteca Central/UFSC), Cecília Soubhia (Biblioteca do Museu Lasar Segall) pela presteza e disponibilidade em atender minhas insistentes consultas e solicitações;

Srs. Júlio Petersen e Iaponan Soares, que me possibilitaram o acesso a algumas raridades bibliográficas;

Professora Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes (USP), pelas valiosíssimas informações, sugestões, referências bibliográficas, palavras de simpatia e estímulo e, sobretudo, por ter providenciado e me enviado uma cópia xerox de duas séries completas do jornal *A Família* (anos 1889/90);

Professoras Susana Bornéo Funck (UFSC), Leonor Scliar Cabral (UFSC), Constância Lima Duarte (UFRN) e professor Donald Schüller (UFRGS), pelo incentivo e pelas muitas sugestões e indicações bibliográficas;

Colegas e professores do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSC e CAPES, órgão de fomento;

Zilma Gesser Nunes, Beate Frank e Daphne Patai, pelo carinho de sempre;

Marília e Marcelo, por *um tudo* que vêm me ensinando;

João Fhilype e Giorgio Friederich, em especial pela compreensão e tolerância com minhas mil e uma 'brincas' e exigências (quase sempre injustas e exageradas) e por *um tudo* que também vêm me ensinando desde que nasceram.

Minha gratidão é, e será sempre, muito especial por Joel Souto-Maior Filho e Zahidé Lupinacci Muzart que acreditaram em mim mais do que eu mesma podia fazê-lo.

Agradeço, *in memoriam*, a Josefina Álvares de Azevedo, especialmente pela coragem e abnegação de sua luta.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
PRÓLOGO	
Para Repensar a Dramaturgia Feminina Brasileira do Século XIX	13
ATO I	
O Peso de um Nome, uma Obra de Peso	39
ATO II	
O Voto Femino em Cena	81
EPÍLOGO	
Cai o Pano...	143
APÊNDICE	
O Voto Feminino	147
REFERÊNCIAS E FONTES BIBLIOGRÁFICAS	171

APRESENTAÇÃO

É realmente com muita alegria que, em meio a outros trabalhos, escrevo esta pequena introdução à publicação da dissertação de mestrado de Valéria Andrade Souto-Maior.

As dissertações de mestrado têm ficado, via de regra, inéditas, o que sempre lamentei. Tanto trabalho, tanta pesquisa nas prateleiras dos cursos de mestrado, empoeirando-se à toa. Não será o caso do brilhante trabalho de pesquisa de Valéria que, iniciando agora sua carreira universitária, segue com a seriedade de sempre seus estudos de doutorado.

Contar um pouco do que foi o presente trabalho é quase escrever ficção. A investigação tomou aspectos detetivescos e o encontro de textos perdidos foi sempre comemorado com aquela alegria enorme que invade os pesquisadores-detetives, buscando reconstruir um pouco da historiografia literária e tentando colocar nossas escritoras no cânone.

O projeto inicial da mestranda era exageradamente amplo para o tempo previsto: escrever a história das dramaturgas brasileiras do século XIX. E partiu de um desafio: o de que não haveria muita história para contar! Pois, não só havia muita história como também belas histórias.

Com o encontro de tantos textos, nasceu o *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*¹, que de simples capítulo da dissertação tomou asas e, em forma de livro, tem o principal objetivo de “instrumento auxiliar no trabalho de resgate da dramaturgia brasileira de autoria feminina”, contribuindo assim “para a tarefa urgente de reintegração dessas escritoras à história literária/teatral brasileira.”²

1. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

2. *Op. cit.*, p. 15.

Com o tempo cada vez mais exíguo, viu-se Valéria obrigada a cortar suas ambições iniciais, deixando-as para o doutorado e, entre as escritoras resgatadas, optou pela batalhadora Josefina Álvares de Azevedo. Creio que pesquisadora e objeto têm muita coisa em comum. Tal como Josefina, Valéria é, em sua vida, igualmente, uma batalhadora, uma resistente. E foi assim que Josefina, tendo publicado há mais de cem anos sua única comédia, encontrou uma voz irmã, no final do século XX, uma intérprete que soube ir a fundo no desvelar de suas razões para escrever e lutar, ressuscitando assim a voz esquecida de uma dramaturga que escolheu o palco como cenário de suas lutas políticas e o riso como meio de atingir a sociedade de seu tempo.

Zabidé Lupinacci Muzart

PRÓLOGO

Para Repensar a Dramaturgia Feminina Brasileira do Século XIX

Cumpre-nos obedecer aos homens!

A mulher brasileira, se não quer sujeitar-se ao escânio dos *espíritos* e às censuras mordazes dos sensatos, não tem licença para cultivar o seu espírito fora das raias da música ao piano, e das de algumas frases, mais ou menos estropeadas, 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...

MARIA RIBEIRO

Inserido na recém-iniciada tendência 'arqueológica' de recuperação da história silenciada da produção literária feminina brasileira, o presente estudo tem como proposta fundamental o resgate da dramaturgia produzida por escritoras brasileiras na segunda metade do século XIX e, a despeito da impressionante expansão registrada na área de estudos sobre Mulher e Literatura nos últimos dez anos no Brasil,¹ evidencia o muito que ainda há por se fazer, já que a cada nova busca se descobre, além de novos nomes e obras do passado, inúmeros caminhos e pistas para futuras pesquisas.

Uma parcela considerável dos estudos 'arqueológicos' realizados pela crítica feminista anglo-americana nos últimos vinte anos tem se empenhado também em concretizar a urgente e árdua tarefa de tornar visível (e audível) o papel desempenhado pelas mulheres na história das artes além da literatura, tal empenho vem contribuindo não só para recuperar uma parte das inúmeras vozes emudecidas pela historiografia oficial, mas também para mostrar que a organização social da produção artística tem excluído sistematicamente através dos séculos a participação das mulheres.²

Vários foram os obstáculos e restrições sociais erguidos com a ajuda do discurso ocidental burguês sobre a 'natureza

1. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (Orgs.), *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p. 54-92.

2. WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. p. 54.

feminina', cuja formulação há dois séculos atrás inspirou a tradição estética moderna patriarcal na definição do dom da criação artística como essencialmente masculino,³ o que por si só subtraiu, por muito tempo, o direito das mulheres de desenvolver suas aptidões intelectuais como artistas, tanto na área da literatura, quanto na da música, do teatro, da escultura, da pintura, do cinema, etc.

Nos séculos XVII e XVIII, por exemplo, as mulheres pintoras que, desde o século XVI vinham abrindo seu espaço nas guildas e academias dominadas por artistas masculinos, ficaram restritas à pintura floral, à natureza morta e ao retrato, gêneros considerados menores pela arte 'séria' de então, já que o registro de paisagem em campo e o estudo de modelo vivo, indispensáveis na execução de temas históricos, mitológicos, sagrados e paisagísticos, lhes era vedado pela moral europeia.⁴

Também no caso da música, não foram poucas as barreiras que as mulheres tiveram que derrubar para ter acesso à sua esfera pública. Proibidas de cantar nos coros das igrejas desde a Idade Média, as mulheres alemãs, por exemplo, só tiveram sua educação musical iniciada no século XVIII, quando em decorrência da grande demanda de prazer estético desencadeada pelo desenvolvimento da economia mercantil, elas passaram a cumprir o papel de dama de salão, ou seja, de mocinhas amestradas na arte de entreter convidados da família – leia-se: dos pais ou do marido – executando ao piano delicadas pecinhas musicais escritas expressamente com esta finalidade por compositores

3. TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

4. WOLFF, *op. cit.*, p. 54 e também o comentário de MARQUES, Luiz. "La Donna di Garbo": pintoras e mulheres de letras entre os séculos XVIII e XIX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 67-81, ago./set. 1989, segundo o qual este cerceamento foi, ao mesmo tempo, um dos fatores propiciatórios da emergência do Século de Ouro das pintoras, que ao longo do século XVIII e início do XIX, concentra a maior densidade destas artistas de todos os tempos.

profissionais do sexo masculino. Respeitadas assim as fronteiras da sua domesticidade, um número considerável de mulheres participava da esfera reprodutiva da música. Já na sua esfera produtiva, a da composição, sua atuação só se tornou possível no final do século XIX, com o acesso ao treinamento musical até então reservado aos rapazes matriculados nas academias musicais, que desde o início daquele século formavam profissionais para as orquestras. A permissão para freqüentar as aulas de canto e piano nestas academias foi um primeiro passo para que as mulheres, proibidas da prática orquestral até o início do nosso século,⁵ conquistassem novas posições neste campo.

Mesmo na mais antiga ocupação artística exercida profissionalmente pelas mulheres no mundo ocidental, a de atriz, constata-se que, durante dois mil anos, elas estiveram literalmente fora de cena. Na antiga Atenas – onde, mantidas como odaliscas ou escravas, as mulheres mal chegavam a exhibir o rosto sozinhas nas ruas – as grandes heroínas da tragédia grega, como Antígona e Fedra, eram representadas por 'atores femininos', isto é, homens com especial predileção e habilidade para representar personagens femininos. Também durante a Idade Média, dada a exclusividade masculina na representação dos mistérios cristãos, personagens como Madalena e Virgem Maria, ficavam, muitas vezes, a cargo de respeitáveis padres. A atuação de atrizes só se tornou aceitável na segunda metade do século XVI, com o advento da *Commedia dell'arte* e seu repertório baseado na descrição da realidade cotidiana, quando então a atuação de homens em papéis femininos entraria em contradição com o realismo de um teatro que deixara de buscar suas fontes de conflito na mitologia heróica da Antigüidade, para encontrá-las no presente vivido e observado cotidianamente.⁶

5. RIEGER, Eva. *Dolce Semplice? El papel de las mujeres en la musica*. In: ECKER, Gisela (Ed.). *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria, 1986. p. 176.

6. MÖHRMANN, Renate. *Profesión: artista - Sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la producción artística*. In: ECKER, *op. cit.*, p. 197-211.

Convém lembrar ainda alguns dos muitos empecilhos enfrentados pelas mulheres escritoras, os quais há mais tempo⁷ e mais enfaticamente vêm sendo apontados e discutidos por especialistas da literatura. Além da extrema dificuldade imposta pelos pré-requisitos básicos ao exercício da arte literária já magistralmente apontados por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*⁸ – uma boa instrução, independência financeira e um espaço próprio para o trabalho – no século XVIII, por exemplo, certas normas da sociedade inglesa barravam concretamente a participação das mulheres no intercâmbio de idéias em geral e na vida literária em particular: era inadmissível que mulheres viajassem para participar de eventos artístico-culturais, ou mesmo que freqüentassem os cafés, que na Londres setecentista eram verdadeiras academias literárias informais, locais onde habitualmente se liam as revistas e se discutia a literatura.⁹ Assim, embora não houvesse problemas de aceitação e treinamento em academias formalmente estruturadas, na prática era extremamente difícil o ingresso e o êxito de uma escritora nesta área também monopolizada pelos homens.

Obstáculos semelhantes, talvez até mais intensos devido à situação periférica do país desde então, tiveram que enfrentar as mulheres brasileiras que, no século XIX, se atreveram a atuar como artistas fora das fronteiras domésticas rigidamente estabelecidas pelos padrões da época. Dentre esses vários obstáculos que barraram a criação artística feminina, por exemplo, na área da literatura, um dos mais fortes foi, sem dúvida, o analfabetismo agudo a que estavam então submetidas as avós de nossas avós. Basta dizer que a primeira legislação brasileira relativa à educação da mulher, datada de 1827, limitava taxativamente a

7. Pelo menos desde 1928, data em que Virginia Woolf realizou as conferências que originaram seu *A room of one's own*.

8. WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

9. WOLFE, *op. cit.*, p. 54.

presença de meninas à escola primária.¹⁰ A esta situação de total falta de acesso a níveis de instrução mais elevados, acrescenta-se que, como prática mantida viva nas famílias tradicionais até a virada do século, a instrução das meninas se dava preferencialmente dentro do próprio ambiente doméstico, onde além das primeiras letras, do bordado e da culinária, elas só tinham direito a lições elementares de piano e francês. Somente a partir de 1876, com a criação de uma seção para moças numa escola normal masculina, estabelecida trinta anos antes em São Paulo, seria possível alterar o precário quadro educacional das mulheres brasileiras, que encontravam na preparação profissional para o magistério primário uma das raras chances de continuarem sua educação.¹¹

Também em outras áreas que exigiam estudos artísticos, foi com bastante atraso que uma preparação sistematizada e mais aprofundada tornou-se acessível às mulheres, cujas pretensões profissionais não mais se limitavam ao magistério. O ensino oficial de música para o sexo feminino, por exemplo, só foi inaugurado em 1853, pelo Imperial Conservatório de Música, quando então, abolido o costume de utilizar-se os *castrati* para cantar nas igrejas, se fez necessário preparar vozes autenticamente femininas que os substituíssem,¹² o que, aliás, aos poucos, foi acontecendo também no teatro lírico, em desobediência à ordem de D. Maria I, que desde 1780 proibia a presença feminina nos palcos teatrais.¹³ Já as portas do ensino superior só foram abertas para

10. HAHNER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 33.

11. *Id. Ib.*, p. 33.

12. ANDRADE, Ayres de *apud* FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. *Mulher brasileira: bibliografia anotada*. São Paulo: Brasiliense, 1981. v. 2, p. 318. Já as aulas de desenho e música para meninas, no Imperial Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, inaugurado em 1858, só foram iniciadas em 1881, *cf.* BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro - Século XIX*. São Paulo: T. A. Queiroz Ed., 1988. p. 21.

13. SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960. p. 118.

as mulheres em 1879, e mesmo assim as dificuldades de obtenção do ensino secundário, somadas à desaprovação e às pressões sociais, contribuíram para que apenas um pequeno número de mulheres seguisse esse caminho em busca de melhores oportunidades profissionais.¹⁴

Infelizmente, pode-se dizer que, embora muito já esteja sendo feito entre nós com relação à enorme tarefa de reintegrar a participação feminina ao passado histórico da nossa cultura artística e da nossa literatura em particular, estamos apenas começando. E é, ainda, com bastante lentidão que, devido à problemática situação da nossa memória cultural, esse indispensável trabalho de resgate do papel das mulheres em nossa história vem se estendendo às demais artes.¹⁵ Além disso, observa-se que as importantes pesquisas dessa tendência na literatura têm se concentrado preferencialmente no resgate da ficção narrativa e da poesia de escritoras,¹⁶ em detrimento da produção literária também desenvolvida dentro do gênero dramático. Obras dramáticas de autoras do século passado, como Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Julieta de Mello Monteiro (1863-

14. HAHNER, *op. cit.*, p. 71.

15. Ver ORSINI, Maria Stella. Maria Ribeiro: uma dramaturga singular no Brasil do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 29, p. 75-92, 1988; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Realizadoras de cinema no Brasil* 1930-1988. Rio de Janeiro: CIEC, 1989; DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*: uma história de vida. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991; AYALA, Maria Ignez Novais. Mulher repentista: uma profissão, dificuldades várias. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. (5.: 1993: Natal). *Anais do V Seminário Mulher e Literatura*. Natal, UFRN Ed. Universitária, 1995. p. 490-95.

16. Ver, por exemplo, FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Em busca de Thargélia*: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo Oitocentismo (1870-1920). Recife: FUNDARPE, 1991; MUZART, Zahidê Lupinacci (Org.) *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Mulheres, 1999; TELLES, Norma. *Encantações*: escritoras e imaginação literária no Brasil do século XIX. São Paulo, 1987. Tese (doutor.) PUC/SP, e as reedições de vários textos do século XIX, tais como *Ursula*, de Maria Firmina dos Reis, *Dona Narcisca de Vilar*, de Ana Luiza de Azevedo e Castro, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de Nísia Floresta, *O Ramalhoto*, de Ana Eurídice Eufrasina de Barandas, e *Correio da roça*, de Júlia Lopes de Almeida.

1928), que desenvolveram a maior parte de sua produção literária dentro daqueles dois outros gêneros, bem como a de uma autora como Maria Ribeiro (1829-1880) que, ao contrário, dedicou-se exclusivamente ao gênero dramático, causam espanto ao serem mencionadas, pois quase nunca se ouviu falar em qualquer delas.¹⁷

Assim, curiosamente, a dramaturgia escrita por mulheres brasileiras no passado é um campo ainda praticamente inexplorado, situação que, em certa medida, pode-se dizer análoga à da relativa escassez de estudos literários dedicados ao exame da produção dramática brasileira em geral.¹⁸ Aliás, também no conjunto das obras já clássicas da história da literatura brasileira,¹⁹ é flagrante a desatenção dispensada ao gênero dramático, contemplado geralmente com um único e panorâmico capítulo, espremido entre os vários dedicados à poesia e à ficção, ainda que alguns desses autores, como José Veríssimo, por exemplo, tenha contribuído com trabalhos específicos sobre o nosso teatro.²⁰

Dentro da linha de pesquisa *Mulher e Literatura* aparecem ainda, esporadicamente, estudos focalizando as mulheres enquanto personagens da dramaturgia escrita por homens,²¹ a

17. A esse respeito, uma das exceções quanto a Júlia Lopes de Almeida encontra-se em TELLES, *op. cit.*, p. 480-1, em que são apresentadas as sinopses das peças da escritora.

18. Entre esses, estão FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987; ... *O teatro realista no Brasil: 1855-65*. São Paulo: Perspectiva, 1993; MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

19. Por exemplo, VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969 e CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

20. SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960. p. 565.

21. Ver, por exemplo, OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A mulher na literatura: um protesto contra as convenções sociais e dramáticas no teatro inglês da restauração. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL (3.: 1988: Rio de Janeiro). *Atas do GT A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990. p. 42-48 e BOFF, Maria Luiza Ramos. Nelson Rodrigues: a mulher em três planos. In: *Travessia (Várias leituras)*. Florianópolis, n. 25, p. 80-93, 2º sem./1992.

exemplo do que já foi feito em fase anteriormente desenvolvida pela crítica feminista com relação a romancistas, poetas, compositores e/ou letristas brasileiros contemporâneos ou não.²² Outros trabalhos ainda, bem mais numerosos e um pouco menos recentes,²³ focalizam as mulheres enquanto artistas do contexto teatral brasileiro, mas ao contrário do que se observa com relação à farta historiografia que focaliza a atuação de atrizes, que a partir da metade do século passado subiram aos palcos brasileiros para interpretar a dramaturgia de autoria masculina, os poucos estudos dedicados às artistas atuantes na esfera produtiva do nosso teatro, as dramaturgas, em geral limitam-se a focalizar autoras da atualidade.²⁴

As raras exceções dentro deste quadro focalizam um único nome feminino do século XIX, o da citada Maria Ribeiro, cuja extensa obra teatral, composta de mais de vinte peças, está quase toda inédita e, ao que tudo indica, infelizmente, perdida.

22. É interessante notar que, ao contrário destes primeiros estudos, em que se procurava especialmente denunciar a situação de submissão das mulheres a partir da análise de imagens que reforçavam os estereótipos sociais de passividade/fragilidade feminina, coincidentemente, as heroínas dos dramaturgos focalizados nos dois estudos citados na nota anterior aparecem sobretudo para pôr em xeque valores e convenções sociais de seu tempo.

23. Ver FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, *op. cit.*, p. 364-383 e as várias histórias do teatro brasileiro, como por exemplo, CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1986; MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962; PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Moderna, [ca. 1936]; SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MES, 1938.

24. Nesse sentido, vale destacar a pesquisa de VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1992, em que a dramaturgia feminina produzida no Brasil a partir de 1969 é examinada em profundidade e vinculada à "realização de um aspecto de uma das mais importantes metas do feminismo mundial e brasileiro: a abertura e o alargamento de espaços para a manifestação e a atuação da mulher em órbitas do não privado, do não exclusivamente doméstico." p. 277. Vale observar que nas referências bibliográficas listadas em FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, *op. cit.*, p. 364-83, apenas os nomes de Maria Clara Machado e Zora Seljan aparecem indicados especificamente como 'autora de teatro'.

As pouquíssimas páginas escritas sobre essa dramaturga por historiadores do teatro brasileiro tratam invariavelmente de apenas uma das suas peças,²⁵ o drama *Cancros Sociais*, apesar das informações existentes quanto à publicação de outras duas peças de sua autoria, as comédias *Um dia na opulência* e *Ressurreição do Primo Basílio*, que permanecem intocadas e sendo apenas mencionadas entre os títulos da autora publicados. Isso é realmente intrigante, uma vez que esses textos encontram-se já microfilmados na Biblioteca Nacional, muito embora, na verdade, só tenha sido possível localizá-los após decifrar alguns 'enigmas' contidos nas referências sobre os mesmos.

Contrariando a idéia generalizada a respeito de uma escassez e até de uma inexistência de nomes femininos na história da literatura dramática brasileira,²⁶ um levantamento preliminar me permitiu reunir mais de trinta nomes de mulheres que, entre fins do século XVIII e inícios do XX, escreveram para o teatro no Brasil. Diante disso, tornou-se evidente não só a possibilidade, mas principalmente a necessidade de desenvolver uma pesquisa que, voltada para o resgate da dramaturgia produzida por mulheres brasileiras no passado, não se restringisse à catalogação de nomes e datas, mas se estendesse à tarefa de um estudo crítico dessa produção literária, a partir de um enfoque direcionado tanto para os as-

25. Ver ORSINI, *op. cit.*; HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. 2a. Parte. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1979. p. 27-32; FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*, p. 254-60. Uma exceção fica por conta de algumas linhas escritas por esse último autor sobre o drama *Gabriela*, a partir da leitura de comentários publicados na imprensa da época sobre a representação do mesmo, já que segundo ele, essa peça está inédita. Entretanto, segundo OLIVEIRA, Américo L. de e VIANA, Mario G. *Dicionário mundial de mulheres notáveis*. Porto: Lello, 1967. p. 1125, essa peça foi publicada em 1868.

26. Por exemplo, XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: _ (Org.). *Tudo no feminino*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991. p. 13; VINCENZO, *op. cit.*, p. xvii e LEITE, Luiza Barreto. *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Espetáculo. 1965. p. 12.

pectos intrínsecos ao texto literário, como para os das condições sócio-históricas de sua produção.

Dentro dessa proposta e partindo exatamente desse primeiro levantamento, dei continuidade às minhas buscas, com a definição de que o resgate seria feito em duas direções: a organização de um índice biobibliográfico dessas dramaturgas e a leitura crítica de um determinado *corpus* da referida produção literária. O passo seguinte foi dado, portanto, não apenas no sentido de ‘descobrir’ outras dramaturgas e reunir as informações mais completas possíveis sobre estas e as demais já arroladas, mas também no de localizar e recolher os textos teatrais mencionados nas referências encontradas, para então poder definir o *corpus* a ser trabalhado. Após os vários contatos com o maior número possível de bibliotecas e arquivos públicos e particulares na tentativa de localização das obras, a dificuldade maior foi, sem dúvida, a do acesso às obras propriamente ditas, principalmente devido à impossibilidade de se fotocopiá-las, dado o seu precário estado de conservação. Além disso, no caso de instituições públicas, se esbarrou também em obstáculos de outra ordem. Por exemplo, mesmo em se tratando de material microfilmado e, portanto, já disponível para cópias, houve ainda, algumas vezes, enormes atrasos no seu recebimento, motivados por falta de pessoal especializado para manusear o equipamento de reprodução, pela não liberação de verbas para pagamento do conserto desse mesmo equipamento, por paralisações trabalhistas, etc.

Na verdade, essa aguda dificuldade de acesso à maior parte do material que compõe a referida produção²⁷ foi um dos fatores que guiou a própria delimitação inicial do *corpus* a estudar

27. Ao contrário da produção masculina, a feminina não se encontra disponível nas estantes das bibliotecas e livrarias do país, reunida ou reeditada em ‘obras completas’ como parte de uma ‘coleção clássica do teatro brasileiro’, como a que existe, por exemplo, publicada pelo Serviço Nacional de Teatro, que inclui volumes de *Teatro Completo* de autores como José de Alencar, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim José da França Júnior.

e inviabilizou, por exemplo, um trabalho que focalizasse exclusivamente a obra de Maria Ribeiro, cuja trajetória como dramaturga marca decisivamente os momentos inaugurais de uma tradição literária feminina brasileira no campo da dramaturgia. Apesar de tudo, foi possível reunir um *corpus* que, formado por dramas e comédias dessa e de outras três dramaturgas, a saber Josefina Álvares de Azevedo (1851-?), Ana Aurora do Amaral Lisboa (1860-1951) e a citada Júlia Lopes de Almeida, num total de doze textos, é representativo tanto das primeiras incursões femininas feitas nessa área, quanto das primeiras iniciativas tomadas por escritoras que, tendo suas idéias alinhadas implícita ou explicitamente às do movimento feminista então emergente no país, não hesitaram em usar a linguagem cênica para divulgar e debater suas idéias e reivindicações sobre a realidade social e, particularmente, sobre a condição das próprias mulheres.

Incluindo, portanto, além da organização do referido índice biobibliográfico,²⁸ o estudo histórico-crítico de vários textos de quatro autoras diferentes, meu propósito original se revelou aos poucos ambicioso demais com relação aos limites previstos para o trabalho pretendido. Por esse motivo, numa primeira tentativa de compatibilização, optei por renunciar provisoriamente ao estudo sobre Ana Aurora do Amaral Lisboa, já que ela, sendo gaúcha e tendo vivido todo o tempo em sua terra natal, desenvolvera toda a sua obra literária fora do principal centro cultural da época, o Rio de Janeiro, ao contrário das outras três dramaturgas. A partir dessa alteração, vislumbrei a possibilidade de traçar um esboço da ‘linha evolutiva’ da tradição dramaturgic feminina brasileira, uma vez que essas três autoras haviam desenvolvido suas obras dramáticas em três diferentes e marcantes períodos do Brasil oitocentista: Maria Ribeiro, escre-

28. Elaborado de modo a poder cumprir independentemente sua vocação de instrumento auxiliar de pesquisa, esse *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*, assim intitulado, encontra-se já publicado.

veu no início da segunda metade do século, entre 1855-80; Josefina Álvares de Azevedo, no final do século, em 1890 e Júlia Lopes de Almeida, nos primeiros anos do nosso século (só iniciado historicamente em 1914), entre 1908-12, aproximadamente.

Mantida, ainda assim, a amplitude da proposta, nova alteração se processaria e, embora inquestionavelmente a obra da pioneira Maria Ribeiro, por exemplo, merecesse todo o destaque, especialmente por esse motivo, a escolha final foi a de, nesta oportunidade, projetar as 'luzes da ribalta' na direção da escritora Josefina Álvares de Azevedo, por duas razões principais. Em primeiro lugar, porque, com relação às outras três autoras originariamente incluídas na proposta, ela consegue escapar dos caminhos trilhados tanto por sua antecessora, quanto por aquelas que a sucederam, não apenas por recusar e alterar habilidosamente determinadas convenções teatrais ultrapassadas mas endeusadas por seus seguidores, como o enfadonho *raisonneur* à francesa, mas principalmente por enveredar destemidamente pelos caminhos mais leves e livres do teatro musicado, porém muito mais arriscados para uma mulher em sua época.

A segunda razão prende-se ao fato da obra teatral de Josefina Álvares de Azevedo, sua única peça *O voto feminino*, se colocar como texto emblemático da luta feminista emergente no país, já que utilizado ostensivamente por sua autora como instrumento de propaganda pela emancipação das mulheres, pode ser encarado como uma poderosa arma política, estrategicamente adequada – porque leve, mas como o florete, afiadíssima em sua haste²⁹ – às nascentes reivindicações femininas por condições sociais e políticas mais justas e igualitárias para os dois sexos.

29. Uma das três armas utilizadas na prática da esgrima, o florete surgiu por volta de 1650, quando então começou a substituir a espada com vantagem, pois, devido à sua leveza e flexibilidade, permitia grande variedade de ataques e defesa. De haste quadrangular, a nova arma recebeu essa denominação porque tinha um protetor na ponta, como um botão de flor. Praticada também por mulheres, o único combate oficial de esgrima disputado por elas é o de florete.

Considerarei, portanto, aqui a importância de um estudo cuja proposta fosse a de trazer à luz a obra dessa escritora que, inserida num contexto sócio-cultural historicamente marcado pelo forte preconceito existente contra o ambiente teatral³⁰ – onde às mulheres só era permitido participar do ambiente teatral como público (e mesmo assim, até 1862, restritas ao recato dos camarotes³¹) ou como intérprete (sendo, neste caso, extremamente malvistas e, em geral, 'confundidas' com prostitutas³²) – se atreveu a encarar a produção literária para o teatro como parte de sua atividade profissional e contestatória.

É verdade que, embora ainda extremamente restritivo com relação à presença feminina em seus bastidores na época em que *O voto feminino* foi escrito e representado, o ambiente teatral do Rio de Janeiro vinha, há pelo menos duas décadas, sendo alterado por uma série de mudanças. Em consonância com as várias transformações que, desde o início da segunda metade do século, vinham contribuindo para que fossem dados "os primeiros passos no sentido da 'modernização' do país",³³ tais mudanças iam muito além dos aspectos puramente materiais, como por exemplo, o surgimento de um grande número de novos teatros, em grande parte dirigidos aos vários segmentos da nova camada social, intermediária entre a dos senhores e a dos escravos, surgida a partir de 1850 com a extinção do tráfico de escravos.

Ávido de alegria, esse novo público passou a exigir a substituição do já desgastado repertório de dramas românticos e comédias realistas pelos espetáculos alegres e movimentados por muitas danças buliçosas e canções de duplo sentido, em geral

30. SOUSA, *O teatro no Brasil*, Tomo I, 114-120 e CACCIAGLIA, *op. cit.*, p. 26 e 32.

31. ANDRADE, Ayres de *apud* FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, *op. cit.*, p. 318.

32. Ver especialmente SOUSA, *O teatro no Brasil*, Tomo I, p. 116 e 120.

33. PRADO JÚNIOR, Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969. p. 83.

bastante compatíveis com o momento de transição de uma sociedade que começava a se desreprimir, mas conservava ainda a atitude austera e recatada. O espaço teatral, até então ocupado privilegiadamente pelo lírico e o dramático, passava a ser dividido com os diversos gêneros musicados populares que, “sem maiores compromissos com os graves e sempiternos problemas da humanidade [...], e sempre com o escopo de divertir plateias e indivíduos, cultuaram fervorosamente a então generalizada *alegria de viver*.”³⁴

Marcado pela ambigüidade da metamorfose então vivida pelo país em seus diversos setores, esse momento histórico seria também o da intensificação das muitas barreiras criadas para conter quaisquer tentativas femininas de emancipação social, o qual coincidiria, irremediavelmente, com a intensificação das incipientes iniciativas neste sentido, caracterizando-se antes como o desencadear do processo de ruptura com a dominação patriarcal, ao contrário do que até há pouco se encarava como a preservação absoluta de uma submissão sem protestos.³⁵

E, relativamente, não foram poucas as mulheres que, com ousadia e determinação, contribuíram para isso, destacando-se, sobretudo, aquelas que através da imprensa tornaram pública sua insatisfação com o cerceamento social sofrido pelo sexo feminino.³⁶ Um dos primeiros nomes a lembrar neste sentido é, sem dúvida, o de Josefina Álvares de Azevedo – fundadora, diretora e redatora de um dos mais combativos e avançados jornais feministas surgidos na segunda metade do século XIX, *A Família* – cuja obra, inclusive no caso específico de sua incursão

no campo da dramaturgia, contribuiu pioneiramente para forçar a abertura de um espaço público para as mulheres na sociedade, através da emergência de novos papéis sociais femininos e, ao mesmo, para protestar contra a realidade social em que vivia, propondo sua transformação.

Portanto, o estudo da obra teatral de Josefina Álvares de Azevedo torna possível conhecer os momentos iniciais do processo de elaboração de uma tradição dramática feminina brasileira que, visto de uma perspectiva mais geral, contribuiu ainda para a ampliação e consolidação do espaço sócio-cultural e político ocupado hoje pelas mulheres brasileiras.

Centrado na recuperação da história silenciada da obra dramática produzida por mulheres brasileiras no século XIX, esse estudo guiou-se pelas diretrizes conceituais desenvolvidas pela crítica literária feminista anglo-americana que, ao lado daquela praticada por especialistas da corrente feminista francesa, vem polarizando e enriquecendo a discussão teórica feminista contemporânea. Por outro lado, foi também vital apoiar-se na teoria dos gêneros que, desde Platão e Aristóteles, estabelece a classificação das obras literárias no mundo ocidental, indispensável no ordenamento da multiplicidade dos fenômenos literários, registrada em sua variedade formal e, não apenas, em sua variedade histórica.

Iniciada entre as décadas de 60 e 70 como resultado direto do movimento feminista então vigorosamente retomado em vários países europeus e americanos, a prática crítica feminista, apesar das distinções registradas entre aquelas duas tendências parcialmente contraditórias, tem se caracterizado pela preocupação central em torno de uma possível definição do que poderia ser chamado de uma *escrita* ou *linguagem* feminina. Assim, mesmo sob o risco de estar-se legitimando e reforçando uma segregação que, paradoxalmente, há muito vem-se lutando para romper e superar, o debate a respeito de uma especificidade da linguagem literária feminina mantém-se como ponto de coincidência

34. HESSEL e RAEDERS, *op. cit.*, p. 145.

35. BERNARDES, *op. cit.*, p. 10.

36. A esse respeito, ver especialmente BERNARDES, *op. cit.*; HAHNER, *op. cit.* e BICALHO, Maria Fernanda Baptista. *O Bello Sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX*. Rio de Janeiro, 1988. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, UFRJ.

entre as várias tentativas desenvolvidas para explicar a *diferença* inscrita nessa linguagem.

Conforme assinala Showalter,³⁷ de “empirical orphan”, desde meados da década de 70, a crítica feminista passou a figurar como, o que me parece, uma espécie de ‘filha adotiva’ que, sob a tutela de um pai fundador de múltiplas faces (Marx, Foucault, Barthes, Derrida, Freud, Lacan, etc.), vive ainda o dilema do ser ou não ser teórica. Afinal, ao lado da tentativa de se construir uma estrutura teórica que dê sustentação adequada à sua prática, existe o desejo de se escapar dessa mesma estrutura, traduzido numa postura antiteórica defendida radicalmente por feministas que chegam a celebrar a felicidade das mulheres terem sido excluídas de uma pernicioso e tirânica *metodolatria* patriarcal. Neste sentido, Showalter lembra as palavras de Virginia Woolf em *A room of one's own* de que, se “[...] é desagradável ser trancada do lado de fora; [...] pior, talvez seja, ser trancada do lado de dentro.” Coerente com a “estável instabilidade” do mundo contemporâneo, onde não mais são aceitas totalidades universais, a crítica feminista mergulha muitas de suas raízes no “terreno minado de incertezas” que é a área de estudos sobre mulheres, “domínio inóspito para quem sofre de ansiedade cartesiana, já que cabe mais ao pensamento feminista destruir parâmetros herdados do que construir marcos teóricos muitos nítidos.”³⁸

Visando um possível esclarecimento das potencialidades teóricas da crítica feminista, Showalter³⁹ distingue duas variedades de sua prática. A primeira diz respeito à mulher como *leitora*:

37. SHOWALTER, Elaine. *Feminist Criticism in the Wilderness*. In: ABEL, Elizabeth (Ed.) *Writing and Sexual Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. p. 11.

38. DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Teoria e método dos estudos feministas: perspectiva histórica e hermenêutica do cotidiano. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (Orgs.), *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p. 39.

39. SHOWALTER, Elaine. *Towards a Feminist Poetics*. In: JACOBUS, Mary (Ed.) *Women Writing and Writing about Women*. London: Croom Helm, 1979.

sua leitura feminista focaliza as imagens e estereótipos femininos na literatura, as omissões e distorções da crítica sobre as mulheres e a análise da figura feminina como símbolo em sistemas semióticos. Vinculada a outras linhas de pesquisa feminista, bem como à estética e à sociologia marxista, o problema com esta prática essencialmente política e polêmica é a limitação imposta por uma orientação exclusivamente masculina, a partir da qual não é possível conhecer o pensamento e a experiência das mulheres, mas apenas o pensamento masculino sobre o que elas deveriam ser.

Após um gradual deslocamento para a investigação da literatura produzida por mulheres, surge uma segunda variedade da crítica feminista, que se refere ao estudo da mulher como *escritora*, voltado para a investigação da história, estilo, temática, gêneros e estruturas da literatura escrita por mulheres. E não apenas, essa prática, denominada *ginocrítica*, abrange também estudos sobre a psicodinâmica da criatividade feminina, a questão lingüística da linguagem feminina, a trajetória de carreiras literárias individuais ou coletivas e a evolução e leis de uma tradição literária feminina.⁴⁰

Esta passagem de um *androcentrismo* para um *ginocentrismo* da crítica literária feminista,⁴¹ abre várias outras oportunidades teóricas, já que sob esta perspectiva a escrita das mulheres evidencia-se como o projeto central dos estudos literários feministas, unânimes quanto à tarefa de definir a ‘diferença’ aí detectada. Neste sentido, a *ginocrítica* sugere o desenvolvimento de novos modelos teóricos mais adequados à análise da produção literária feminina porque baseados antes no estudo da experiência feminina e não na adaptação de modelos masculinos. Ao avaliar a utilidade dos quatro modelos atualmente disponíveis no quadro teórico da crítica feminista – o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o cultural – Showalter evidencia que, superpostos parcial-

40. SHOWALTER, *Towards...*, p. 25.

41. SHOWALTER, *Feminist Criticism...*, p. 15.

mente entre si, de modo que, nesta seqüência, cada um incorpora o anterior, o modelo cultural é o que fornece a maneira mais completa e mais satisfatória para a investigação da especificidade e da diferença da escrita feminina, pois incorpora idéias desenvolvidas pelos outros modelos, além de, ao mesmo tempo, interpretá-las em relação ao seu contexto social. Por outro lado, ao considerar nacionalidade, raça, classe como determinante literários tão importantes quanto gênero, uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres escritoras, sem contudo prejudicar a percepção de 'cultura feminina' formada como uma experiência coletiva inserida no todo de uma cultura.

O conceito de 'cultura feminina' desenvolvido no campo da história social não difere muito do sugerido por antropólogos culturais, pois se refere à existência de um conjunto ou comunidade relativamente homogênea de valores, instituições, relacionamentos e métodos de comunicação partilhados pela experiência feminina (com variantes para os diversos grupos étnicos e sociais) que, longe de ser entendida como subcultura, constitui um *grupo silenciado*, um *muted*, com relação tanto à linguagem quanto ao poder. Mesmo não inteiramente contido no grupo dominante, o silenciado se vê obrigado a mediar suas crenças e idéias sobre a realidade social utilizando-se das formas disponíveis da estrutura dominante que controla a articulação consciente do conjunto de idéias, geradas inconscientemente por ambos os grupos. Desta forma, a literatura produzida por mulheres apresenta-se como uma *linguagem dupla*, um *double-voiced discourse*,⁴² que se aproxima da linguagem masculina, mas ao mesmo tempo dela se dis-

42. SHOWALTER, *Feminist Criticism...*, p. 34, para quem a idéia de um texto feminino (literário ou crítico) absolutamente independente das pressões (políticas, econômicas, culturais, sociais) exercidas pela estrutura dominante é vista como uma abstração.

tancia, introduzindo-lhe uma orientação oblíqua, não explícita, antes submersa: o "palimpsesto" focalizado por Gilbert e Gubar.⁴³ Vale lembrar aqui a necessidade de se praticar "*la mirada bizca*" proposta por Sigríd Weigel,⁴⁴ uma espécie de olhar vesgo, obviamente não no sentido de ser distorcido ou enviesado, mas duplamente direcionado, tanto para o texto como para dentro de si. E não apenas, de acordo com o modelo cultural utilizado pela *ginocrítica*, esse olhar se dirigiria também para fora do texto, para as circunstâncias contextuais da sua produção, pois só em termos de uma complexa e historicamente sedimentada relação cultural é que pode ser entendida a 'diferença' dos textos femininos, os quais devem ser vistos também em relação ao *corpus* restante de textos, identificados como 'escrita masculina' e não apenas como literatura.

Para Showalter, entretanto, nem mesmo a mais útil e sugestiva teoria pode substituir o minucioso e amplo conhecimento que devemos obter sobre aquilo que é o objeto essencial da crítica literária feminista, a produção literária das mulheres e é nesse sentido, especificamente, que faz a seguinte recomendação:

Before we can even begin to ask how the literature of women would be different and special, we need to reconstruct its past, to rediscover the scores of women novelists, poets and dramatists whose work has been obscured by time, and to establish the continuity of the female tradition [...]. As we recreate the chain writers in this tradition, the patterns of influence and response from one generation to the next, we

43. GILBERT, Sandra M. and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.

44. WEIGEL, Sigríd. *La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres*. In: ECKER, Gisela (Ed.). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1986. p. 69-98.

can also begin to challenge the periodicity of orthodox literary history, and its enshrined canons of achievement.⁴⁵

Com este propósito, ela publicou um estudo sobre a produção literária de mulheres inglesas,⁴⁶ em que distingue três fases: a *Feminina* (1840-1880), que se caracteriza pelo esforço de imitação das produções intelectuais da cultura masculina e a internalização de seus pressupostos sobre a natureza feminina e, ao mesmo tempo, por seu conteúdo que, oblíquo, irônico e subversivo, exige uma leitura de entrelinhas; a *Feminista* (1880-1920), em que as mulheres já capacitadas historicamente para protestar contra os padrões e valores dominantes e defender seus direitos e valores minoritários; e a *Mulher* (a partir de 1920), quando rejeitando tanto a imitação quanto o protesto, as escritoras buscam a própria experiência como fonte de uma arte autônoma.

Outras estudiosas vêm trabalhando nessa mesma direção, como por exemplo, Beth Miller,⁴⁷ que identifica também três “ondas literárias”, *Andrógena*, *Feminina* e *Feminista*, correspondentes às fases do movimento feminista e, até certo ponto, às fases da literatura feminina inglesa, mas que referem-se a contextos e circunstâncias culturais diversas, as quais

45. SHOWALTER, Towards..., p. 34-5: “Antes mesmo de começarmos a perguntar em que a literatura de mulheres seria diferente e especial, precisamos reconstruir o seu passado, redescobrir as conquistas de mulheres novelistas, poetisas e dramaturgas cujos trabalhos estão obscurecidos pelo tempo, e estabelecer a continuidade da tradição feminina [...]. Assim que recriarmos a série das escritoras nesta tradição, os padrões de influência e reação de uma geração para a seguinte, podemos também começar a alterar a periodicidade da história literária ortodoxa e de seus cânones entronizados.”

46. SHOWALTER, Elaine. *A Literature of their own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Virago, 1982.

47. MILLER, Beth *apud* DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. *Travessia (Mulher e Literatura)*, Florianópolis, n. 21, p. 22, 2º sem./1990.

exigem obviamente estudos particularizados para as diversas tradições literárias femininas.⁴⁸

Além dos pressupostos sugeridos por Showalter para uma crítica literária feminista, fizeram parte do referencial teórico desse estudo as diretrizes fundamentais expostas por Anatol Rosenfeld em sua síntese sobre a teoria dos gêneros literários. Com o objetivo de ilustrar a manifestação do épico na obra dramaturgicamente ocidental, flagrados em sua plenitude especialmente no teatro medieval e nas várias correntes do teatro épico moderno, Rosenfeld conceitua inicialmente cada um dos três gêneros em seus traços estilísticos fundamentais, levando em conta as classificações em suas raízes aristotélicas. Neste sentido, aponta para a necessidade de se ordenar a multiplicidade dos fenômenos literários e, sobretudo, para o fato de que “nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo”,⁴⁹ mas alerta para o caráter relativamente artificial de qualquer conceituação científica, já que, em sentido absoluto, a pureza de gêneros literários não existe, nem é necessariamente um valor positivo.

Tratando dos traços estilísticos fundamentais do gênero dramático, Rosenfeld mostra que o *autor* – na obra lírica identificado com o *eu lírico* e na épica com o *narrador* – não se distingue como entidade específica dentro da obra dramática, estando dela aparentemente ausente. Esta ausência, que em si já aproxima

48. No caso da literatura feminina brasileira, estudos parciais recentes vêm também contribuindo para o estabelecimento da tradição literária feminina brasileira, a qual para Nelly Novaes Coelho apresenta cinco fases, que passam pela “submissão ao modelo” (meados do século XIX aos anos 20) até atingir o “questionamento do Ser e de seu Estar-no-mundo e o Experimentalismo Formal” (anos 60/80); cf. COELHO, Nelly Novaes. Para uma poética da voz feminina na literatura brasileira. In: MUZART, Zahidé Lupinacci e FUNCK, Susana Bornéo (Orgs.). *Anais do 3º Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1989. v. 1, p. 398-401; ver PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990; VINCENZO, *op. cit.*; MUZART, *Escritoras brasileiras...*; COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

49. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 17.

a definição do gênero às regras aristotélicas exige o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem qualquer medição, bem como um rigoroso encadeamento causal entre as cenas através das quais se dá o avanço ininterrupto da ação dramática. Esta se passa num tempo presente que, ao contrário do 'presente eterno' configurado no gênero lírico, é o 'presente atual' que se dirige forçosamente ao futuro e jamais ao passado, tempo que caracteriza o processo narrativo, pois narrar implica o ato de comunicar a alguém algo que aconteceu. A audiência exigida como complementação do ato épico difere daquela ambigüamente necessária à representação dramática: apesar de concreta e numerosamente presente na platéia, o público inexistente para os atores no palco metamorfoseados em personagens, os quais na verdade se dirigem aos seus interlocutores e não ao público. Esta interação entre personagens aponta para um dos elementos essenciais constitutivos da Dramática enquanto texto literário e enquanto espetáculo, o diálogo. É através dele que se produz e se move a ação dramática, sendo compulsório que através dele se manifestem atitudes e intenções contraditórias inerentes ao perfil característico de cada personagem, pois será a partir da tensão e do entrechoque de vontades criadas e externadas por um diálogo que nascerá o conflito, sem o qual não existe o drama ou, etimologicamente, ação. Nas palavras de Décio de Almeida Prado, "o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo."⁵⁰

Rosenfeld aponta ainda para o paradoxo da literatura dramática: carente de uma moldura narrativa que descreva e situe os personagens em determinado ambiente tendo determinados comportamentos, etc., ao texto dramático não basta ser literatura: para completar-se como fenômeno teatral, exige ser espetáculo, i. e., representação cênica.

50. PRADO, Décio de A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 86.

Uma das expressões mais antigas do espírito lúdico do ser humano – o querer projetar-se além de si mesmo, mascarar-se para desempenhar temporariamente o papel de um 'outro', multiplicar-se num mundo imaginário, livrando-se de sua unidade natural empobrecedora, transformar-se em um ser diferente do seu – o espetáculo teatral pode ser visto como um produto cultural situado nas fronteiras entre a vida e a arte.⁵¹ baseado no fenômeno da metamorfose, ele instaura uma espécie de sucedâneo de uma "segunda vida" temporária que, segundo Mikhail Bakhtin,⁵² concretizava-se durante o período do carnaval medieval, uma vez que:

[...] essa metamorfose do ator em personagem representativo do ser humano não é só dele. Também o público se identifica com os personagens fictícios. Todos participam da transformação. Todos vivem intensamente a condição humana nos seus aspectos trágicos e cômicos. Até hoje o grande espetáculo teatral tem ainda esse lado de celebração. Os espectadores esquecem os seus papéis particulares de fiscais de renda, comerciantes, pais, filhos: libertam-se da sua condição particular; e participando do destino exemplar dos heróis, vivem a essência da condição humana.⁵³

Embora os aspectos referentes ao fenômeno teatral enquanto espetáculo não tenham sido incluídos como objeto do

51. Em "O 'mundo carnalizado' do teatro musicado no Brasil", *Graphos*, João Pessoa, CPGL/UFPPB, v. 2, n. 2, 1997, p. 9-35, aponto para a evidência desta questão, a partir das considerações feitas por Bakhtin sobre o carnaval popular medieval enquanto espetáculo cômico que, mesmo não "sendo a forma puramente artística do espetáculo teatral [...], se situa nas fronteiras entre a arte e a vida.", cf. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira, São Paulo: HUCITEC, 1987. p. 6.

52. BAKHTIN, *op. cit.*, p. 7.

53. ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: *_. Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 37.

presente estudo, a abordagem do texto teatral de Josefina Álvares de Azevedo sob esse prisma pode ser apontada como uma possibilidade para o futuro, talvez até não muito remoto.⁵⁴ No entanto, o estudo aqui realizado ofereceu a oportunidade de refletir sobre os possíveis vínculos entre o espetáculo teatral como uma *segunda vida provisória* e a prática artístico-literária de dramaturgas brasileiras do século XIX que, enquanto *grupo silenciado* na cultura patriarcal dominante, provavelmente percebeu o potencial da atividade dramaturgical como instrumento da luta feminista que então nascia. Foi possível pensar com efeito que escrever para o teatro nessa época era, para uma mulher, não só forçar a abertura de novos papéis sociais para o seu sexo, mas também uma das poucas chances de levar à cena pública as suas próprias idéias e reivindicações sobre a realidade social e a sua própria condição. A prática feminista emergente encontraria nos palcos teatrais um espaço ideal para concretizar, ainda que provisória e ambigualmente, a liberação das palavras das próprias mulheres há muito tornadas patrimônio de um 'senhor-todo-poderoso'.

54. Nesse sentido, porém, foi gratificante saber do interesse existente no âmbito acadêmico com relação à remontagem de textos teatrais tão significativos dentro da nossa história teatral quanto *O voto feminino*. Através de correspondência pessoal, a Prof^a Dr^a Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes informou-me que em setembro de 1994, essa peça foi encenada no Auditório da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade Católica de Santos (Uni-Santos), por alunos do Curso de História; sob a orientação da Prof^a Dr^a Clotilde Paul, a encenação foi precedida de uma pesquisa dos alunos, abrangendo os aspectos literários da peça e os relativos à situação histórica do Rio de Janeiro da época em que foi escrita, os problemas sócio-políticos, os costumes, os figurinos, a linguagem e a música; encerrando a representação, houve uma apoteose em memória às mulheres do nosso passado que se destacaram na defesa dos direitos femininos; cf. BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Correspondência pessoal*. Santos, 5 abr. 1995/20 jul. 1995.

ATO I

O Peso de um Nome, uma Obra de Peso

Pude então fazer completa idéia dessa herança daquele outro Álvares de Azevedo, que tão possante impulso deu à nossa literatura ainda em começo.

JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO

Basta de pieguices e de razões de cabo de esquadra contra os nossos direitos, contra as nossas aptidões, contra a nossa liberdade.

JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO

Das primeiras e mais fortes vozes femininas pronunciadas no Brasil do século XIX pela conquista dos direitos das mulheres, uma foi, sem dúvida, a da escritora Josefina Álvares de Azevedo (1851-?), a respeito da qual, em que pese o sobrenome famoso e o lugar de pioneira que, ao lado de Nísia Floresta (1810-1885),¹ lhe cabe na história do feminismo brasileiro, as informações biográficas são pouquíssimas e, em sua maior parte, relativas à sua obra e atuação profissional no campo literário e jornalístico.

Com relação aos dados pessoais de sua vida, a maioria das referências indica apenas o que está registrado por Blake,² Josefina Álvares de Azevedo era filha de Inácio Manoel Álvares de Azevedo (?-1873) e, portanto, irmã, pelo lado paterno, do poeta Manoel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852), tendo nascido no século passado, em 5 de março, na cidade de Itaboraí, Rio de Janeiro.

Entretanto, há divergências com relação tanto ao local do seu nascimento, quanto à sua filiação. Segundo Oliveira e Viana³, Josefina Álvares de Azevedo é natural de Recife, Pernambuco,

1. Ver DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. Natal: UFRN Ed. Universitária, 1995.

2. BLAKE, Augusto V. A. Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tip. Nacional, 1883-1902, v. 5, p. 237-8. Com relação às demais referências, cabe observar que o nome dessa escritora não consta de duas das mais importantes obras de consulta para a pesquisa literária sobre o século XIX: SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923. 22 v. e STUDART, Guilherme. *Dicionário bibliográfico cearense*. Fortaleza: A Vapor, 1910-1915. 3. v.

3. OLIVEIRA, Américo L. de e VIANA, Mario G. *Dicionário mundial de mulheres notáveis*. Porto: Lello e Irmãos, 1967, p. 98.

informação que tem maior probabilidade de ser a exata, basicamente por estar de acordo com um depoimento feito textualmente pela própria autora. Referindo-se à sua chegada a Recife, quando da viagem que fez ao Nordeste do país em 1889 para difundir o seu jornal, ela diz:

Continuando a minha excursão para o norte, coube-me a ventura de tocar em *minha terra natal*

Pernambuco!

[...]

Para mim não é só Pernambuco a Veneza do Norte, é também o berço encantado em que embalaram-me os sonhos irisados da *meninice* – berço radiante, librado na grimpada das vagas que espumam por sobre os arrecifes, espalhando-se pela imensidade azul dos mares.

Oh! minha terra adorada! [...]

Apertava-se-me o seio de saudade; a alma doidejava de alegria, dessa agri-doce ventura, que se não sente muito tempo, que se não descreve nunca, porque essa inexplicável sensação que se experimenta, *após longa ausência, ao voltar à terra natal*, não se descreve, não se compreende, não se define, [...].⁴

Além do mais, como esses autores informam também o ano de nascimento da autora, 1851, é provável que tenham tido acesso a uma documentação mais segura que a utilizada por Blake.

Por outro lado, a informação relativa aos vínculos fraternos entre Josefina Álvares de Azevedo e o renomado poeta, embora perfeitamente admissível, é contestada por Vicente de Azevedo,⁵ com base em depoimentos de uma irmã e de um primo de Álvares de Azevedo, segundo os quais o nome e a

4. AZEVEDO, Josefina Álvares de. *Carnet de voyage. A Família*, 7 dez. 1889. p. 1-2. Sem grifos no original.

5. AZEVEDO, Vicente de Paulo V. de. *Álvares de Azevedo: dados para sua biografia*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1931, p. 213-4.

pessoa de Josefina Álvares de Azevedo eram totalmente desconhecidos da família de Inácio Manoel Álvares de Azevedo.

No entanto, esse argumento se revela contraproducente, porque, como diretora e redatora, entre 1889 e 1897-98, de um dos mais combativos e ousados jornais feministas surgidos no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX – *A Família* – não há dúvida de que, pelo menos por quase uma década, Josefina Álvares de Azevedo teve seu nome não só ouvido, mas também lido e pronunciado por uma expressiva parcela da sociedade local, formada inclusive por diversos e conceituados representantes das letras e da imprensa do país.⁶

Aliás, o próprio autor da contestação mostra a incoerência de seu argumento, pois transcreve parte da carta de D. Maria Francisca Álvares de Azevedo do Amaral (1842-?), datada de 1917, em que ela afirma “nunca [ter] ouvi[do] falar em Josefina”, logo depois de ponderar que “ainda que filha ilegítima, usando o apelido de família e tendo sido escritora em voga, não é possível que não fosse conhecida”.⁷ E, totalmente alheio à própria contradição, transcreve ainda as palavras do primo do poeta, Joaquim Mariano Álvares de Castro Júnior, em que ele afirma que a conhecia, não pessoalmente, mas “por ter lido referências a sua pessoa como jornalista”.⁸

De fato, não só o nome, mas também a pessoa de Josefina Álvares de Azevedo foi conhecida de, pelo menos, um outro membro daquela família: Álvares de Azevedo Sobrinho (1870-1905), o herdeiro do nome e do talento do tio-poeta, que em abril de 1890 - provavelmente contra a vontade de seus pais,

6. Entre vários outros, podem ser citados periódicos como *O País*, *Cidade do Rio*, *Correio do Povo* e *Gazeta de Notícias*, cuja assiduidade de notas sobre *A Família*, sua redatora e suas outras produções literárias está registrada especialmente na coluna “Como nos tratam”, verdadeiro atestado do diálogo mantido entre *A Família* e muitos jornais locais e de diversas partes do país.

7. AZEVEDO, Vicente de Paulo V. de, *op. cit.*, p. 213.

8. *Id. Ib.*, p. 213.

tios e tias, deu-lhe “a ventura de uma visita” em seu escritório, permitindo-lhe “então fazer completa idéia dessa herança daquele outro Álvares de Azevedo, que tão possante impulso deu à nossa literatura ainda em começo”.⁹

Com certeza, ele não resistiu à curiosidade de conhecer pessoalmente a jornalista que, além de agitar a opinião pública como autora de inflamados artigos e de uma peça teatral em defesa dos direitos femininos, usava o mesmo sobrenome de sua família. E um mês depois da visita, o nome desse Álvares de Azevedo ocupava a “Galeria Especial”, coluna “consagrada a artistas e escritores contemporâneos”,¹⁰ que Josefina, sob o pseudônimo de Zefa, assinava regularmente em seu jornal *A Família*. Discretíssimas, as elogiosas palavras de Zefa sobre o jovem poeta não fazem qualquer referência ao parentesco que, evidenciado pelo sobrenome comum, existia entre ele e a redatora daquele jornal. Porém, apesar de tanta discrição – e, talvez, até indignada por ter de mantê-la – duas semanas depois, Josefina reproduziu em seu jornal, na seção de notas relativas aos eventos teatrais da cidade, o seguinte comentário, publicado na *Gazeta de Notícias*:

A comédia *Voto Feminino* da inteligente redatora da *Família*, D. Josefina Álvares de Azevedo, sobe à cena brevemente, no teatro Recreio Dramático, em benefício do ator Castro.

Honra a nova comediógrafa com o seu talento, o nome que tem e que representa na nossa literatura o de um grande poeta, duplamente ligado à inteligente escritora – pelos laços do parentesco e pelos do espírito. Aguardemos a representação.

Da *Gazeta de Notícias*¹¹

9. Zefa [Josefina Álvares de Azevedo]. Galeria especial. *A Família*, 10 maio 1890. p. 3. A primeira nota referente a essa visita foi publicada na seção Novidades de *A Família*, 10 abr. 1890. p. 3.

10. Zefa [Josefina Álvares de Azevedo]. Galeria especial. *A Família*, 14 nov. 1889, p. 6.

11. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Teatros. *A Família*, 24 maio 1890. p. 3. Não aparece a data de publicação da nota na *Gazeta de Notícias*.

Tantas evidências, contudo, não são suficientes para se afirmar ou negar que Josefina Álvares de Azevedo era meio-irmã de Manuel Antônio Álvares de Azevedo. Inclusive, a afirmação feita pelo primo do poeta consultado por Vicente de Azevedo de que “como a família é numerosa, bem pode ser filha natural dalgum de seus membros”,¹² embora sensata e apaziguadora, contribui mais para manter e até aumentar as dúvidas, porque se considerada conjuntamente com a informação de que Josefina é natural de Itaboraí, permite duvidar da paternidade indicada por Blake, já que esta cidade foi o berço natal de alguns membros da família Azevedo, como por exemplo, Manuel Antônio Duarte de Azevedo ou Manuel Duarte Moreira de Azevedo,¹³ cujas datas de nascimento, 1831 e 1832 respectivamente, autorizam a hipótese da paternidade em questão.

Por outro lado, se conjugada à informação de que a autora nasceu em Recife, esta afirmação permite supor que Josefina era meio-irmã de Álvares de Azevedo Sobrinho, cujo pai, Joaquim Inácio Álvares de Azevedo (1836-1873), irmão do poeta, estudou Direito em Recife, onde casou-se durante o primeiro ano do curso, tendo tido dois filhos que, no entanto, não sobreviveram, ao contrário dos dois que teve no Rio de Janeiro, onde casou-se pela segunda vez.¹⁴ É claro, que nesse caso, se é correto que Josefina nasceu em 1851, Joaquim Inácio teria sido pai muito precocemente, isto é, aos quinze anos, o que não é de todo impossível, embora bastante improvável.

Há, entretanto, uma outra informação que, apesar de não estar até hoje registrada em nenhuma das referências consultadas, apresenta o maior potencial de exatidão, porque colhida em depoimento textual feito pela própria autora, a exemplo da anteriormente citada com relação ao seu local de nascimento.

12. AZEVEDO, Vicente de Paulo V. de, *op. cit.*, p. 214.

13. BLAKE, *op. cit.*, v. 6, p. 16-18 e 61.

14. AZEVEDO, Vicente de Paulo V. de, *op. cit.*, p. 211-2.

No relato de uma viagem sua a Petrópolis, publicado em *A Família*, Josefina Álvares de Azevedo comenta, naturalmente imbuída de um duplo orgulho, que “no dia imediato ao da minha chegada tive a honra de ser recebida por S. M. o Imperador, o qual depois de conversar comigo a respeito de *meu falecido primo o poeta Álvares de Azevedo*, declarou-se protetor da minha revista e louvou-me pela missão que tomei sobre meus ombros.”¹⁵

Portanto, embora exista também a possibilidade de que, para não expor-se publicamente na condição humilhante de irmã ilegítima, a conhecida jornalista tenha preferido assumir laços menos próximos com o renomado poeta, a informação de que eles eram primos deve ser considerada senão como incontestável, sem dúvida alguma, como a mais provável.

Infelizmente, como ainda não foi possível localizar o registro de batismo de Josefina Álvares de Azevedo, esses enigmas continuam, de certa forma, à espera de mais pesquisas que possam decifrá-los. Também com relação a outros fatos da sua vida particular, sequer mencionados pelos autores que a ela se referem – por exemplo, onde fez seus estudos, como foi sua infância e juventude, qual era seu estado civil, local e data de seu falecimento – não se conhece praticamente nada.

Uma das únicas informações obtidas, porém sem maiores detalhes, foi com relação à maternidade, que tudo indica, foi vivida por Josefina. É o que se depreende de um trecho de uma carta, publicada no *Diário do Commercio* e reproduzida em *A Família*, na qual a pessoa assinante, M. V., comentando a estréia de Josefina como autora teatral, escreve o seguinte:

15. AZEVEDO, Josefina Álvares de. De São Paulo a Santos. *A Família*, 23 fev. 1889. p. 2. Sem grifos no original. Vale anotar a explicação dicionarizada, segundo a qual “primo” é não apenas o “indivíduo em relação aos filhos de tios e tias”, mas também “parente sem outra designação especial”, lembrando que, ainda hoje, em famílias muito grandes, por exemplo, não é incomum referir-se a membros, às vezes desconhecidos, como *primo*.

E a operosa redatora da “Família”, que semanalmente distribui umas tantas páginas de propaganda em auxílio da mulher, *não descurando dos misteres de mãe de família*, acode com distinto carinho as letras amenas, fazendo o “diletantismo” literário de preferência à “coqueterie” ouvidoriana.

Isto lhe tem valido bastantes gabos da imprensa, e do acoroçoamento, *à escritora nada tem perdido a mãe*, como não me consta que sofra a diretoria da Agricultura, lá porque o Sr. Machado de Assis escreve o “Quincas Borba”.¹⁶

Uma outra informação, colhida também nas páginas do jornal *A Família*, revela que, até 1877, Josefina Álvares de Azevedo esteve em Recife, pois quando de sua visita àquela cidade, em 1889, entre as notas publicadas pelos jornais locais e, posteriormente, transcritas em seu jornal, aparece a seguinte:

Fomos ontem honrados com a visita da distinta colega e comprovinciana a Exma. Sra. D. Josefina Álvares de Azevedo, proprietária e redatora da importante revista semanal *A Família*, que atualmente está sendo publicada no Rio de Janeiro e é dedicada à educação da mãe de família.

A inteligente e amável colega, que ontem chegou da Corte, *vem, depois de 12 longos anos, visitar a terra natal*, tendo recebido nos portos por onde passou vivas manifestações de apreço e simpatia por parte da imprensa, que cônica dos deveres da confraternidade das letras, assim procurou tornar patente o elevado grau de consideração em que é tida a distinta escritora. [...]

Do *Diário de Pernambuco*.¹⁷

16. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Teatros. *A Família*, 3 maio 1890. p. 7. Não aparece a data de publicação da carta no *Diário do Commercio*. Sem grifos no original.

17. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Como nos tratam. *A Família*, No Especial, 1889. p. 7. De acordo com AZEVEDO, Josefina de. *Carnet de voyage. A Família*, 7 dez. 1889. p. 2, esse “número extraordinário” de *A Família* foi publicado em Recife. Sem grifos no original.

De Recife, Josefina provavelmente seguiu para São Paulo, pois segundo Barros Vidal, “foi em 1878 que essa infatigável feminista, radicada em S. Paulo, num livro que fez sensação, anunciou que se levantava uma voz de mulher para a grande reivindicação”.¹⁸ Nessa mesma cidade, no final de 1888, ela fundou o jornal *A Família*, transferindo-o, seis meses depois, para o Rio de Janeiro, onde suas expectativas de melhores oportunidades para a divulgação de suas idéias não seriam frustradas: *A Família* circularia ali, sob sua direção, ininterruptamente até 1897, ano de publicação também do último dos seus três livros conhecidos. No ano seguinte, Josefina colocaria novamente seu jornal em circulação, mas sobre isso há apenas uma referência, feita pela redatora da revista *A Mensageira*, numa nota de agradecimento por ter recebido o primeiro número da “nova fase” de *A Família*, “revista dedicada à defesa da emancipação feminina”.¹⁹

Posterior ao ano de 1898, portanto, não há, até o momento, qualquer outro registro a respeito dessa mulher que, apesar da modéstia em dizer-se “pouco hábil em esgrimir a pena”,²⁰ soube fazê-lo – não só com destreza, mas com muita coragem e ousadia – em sua laboriosa luta pelos direitos sociais e políticos das mulheres no Brasil.

Com maior exatidão e riqueza de detalhes, quase tudo o que se sabe sobre a vida de Josefina Álvares de Azevedo

18. VIDAL, [Olmio de] Barros. *Precursoras brasileiras*. Rio de Janeiro: A Noite, s. d. [ca. 1934], p. 162. Infelizmente, o autor não dá sequer o título do livro por ele mencionado.

19. Cf. (ALMEIDA, Presciliana Duarte de.) *A Mensageira*, 15 maio, 1898, p. 240. Nessa mesma revista, foi publicado, em 1899, um artigo traduzido do francês por Josefina de Azevedo (ver nota 34), que, apesar de não indicar a data em que foi escrito e/ou traduzido, permite supor que a última produção literária de Josefina Álvares de Azevedo que se conhece data de 1899. Para o presente estudo, a consulta ao jornal *A Família* foi restrita ao período de 1889-90.

20. AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A mulher moderna*: trabalhos de propaganda. Rio de Janeiro: Typ. Montenegro, 1891, p. 133.

diz respeito à sua obra jornalístico-literária, resultado direto da sua atuação como defensora ativa e incansável dos direitos das mulheres no Brasil. Tudo o que fez, tudo o que escreveu e publicou – artigos, poesia, teatro, esboços biográficos, traduções – foi primordialmente em função desse ideal maior que norteou todos os passos de sua trajetória: a emancipação social da mulher.²¹

Nas páginas do jornal que Josefina de Azevedo fundou em 1888 e dirigiu até 1897-98, a educação ou instrução da mulher foi defendida como condição *sine qua non* para a concretização desse ideal, o que transparece, não apenas no subtítulo da publicação – *A Família*, jornal literário dedicado à *educação da mãe de família* [sem grifo no original] – mas também em sua proposta, a princípio especificada como a de iniciar as mulheres nos seus deveres de esposa e mãe e depois mais amplamente explicitada como a de advogar a causa da emancipação feminina.²²

Consciente de que a “tão decantada educação” que até então se destinava às mulheres – e que se resumia em “saber mal o português, a aritmética, o francês, o canto e o desenho, e muito mal arrumar a casa” – era antes “uma espécie de polimento de espada que não se destina[va] a ferir, senão a brilhar ingloriamente”,²³ Josefina de Azevedo reivindicava para as mulheres uma “educação sólida e desenvolvida”, que as preparasse “para todos os misteres da vida, como dignas e leais companheiras do homem, tão capazes de desempenhar altas funções do estado, como as secundárias obrigações que lhe competem na família”.²⁴

21. AZEVEDO, Josefina de. O nosso aniversário. *A Família*, 31 dez. 1889. p. 1; *Id. Ib.*, 27 fev. 1890. p. 1; (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A Família*, 30 nov. 1889. p. 1; AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A mulher moderna...*, p. 6.

22. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A família*, 18 maio 1889. p. 2; AZEVEDO, Josefina de. O nosso aniversário. *A Família*, 31 dez. 1889. p. 1.

23. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A Família*, 9 nov. 1889. p. 2.

24. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A Família*, 23 fev. 1889. p. 1.

Conforme assinalado por Duarte,²⁵ “encontramos nas páginas de *A Família*, desde o registro de denúncias pela condição subalterna em que as mulheres viviam, a protestos pela insensibilidade masculina em não reconhecer o direito que todas tinham ao ensino superior, ao trabalho remunerado e ao voto.” A exemplo do que fazia a imprensa feminina desde seus inícios,²⁶ Josefina preconizava para as mulheres uma educação que, de fato, as capacitasse ao exercício competente da maternidade e, neste sentido, uma das suas primeiras tarefas à frente da redação de *A Família* foi publicar, em capítulos, a extensa obra intitulada *Mães e Mestras*, por ela traduzida do francês com esta finalidade.

Fundamentando-se em autores francamente favoráveis à educação da mulher e à sua elevação social, como o filósofo francês Aimé Martin (1786-1847),²⁷ para citar apenas o preferido da imprensa feminina da época, ela publica também, alternadamente, artigos de sua própria autoria, nos quais aponta para a urgência de se educar as mulheres, tirá-las do círculo aca-

25. DUARTE, Constância L. Josefina Álvares de Azevedo: uma ensaísta polêmica. In: Susana Funck (Org.), *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês, UFSC, 1994. p. 414.

26. De acordo com HAHNER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 35, a imprensa feminina foi iniciada no Brasil em 1852, com *O Jornal das Senhoras*, editado a princípio por Joana Paula Manso de Noronha e, posteriormente, por Violante de Bivar. Já em 1833, entretanto, Maria Josefa Barreto Pereira Pinto, fundou e dirigiu, em Porto Alegre, o efêmero semanário de orientação anti-farroupilha intitulado *Belona Irada contra os Sectários de Momo* e, mais tarde, um outro, em colaboração com Manoel dos Passos Figueroa, intitulado *Idade de Ouro*, editado entre 1836-37; cf. MUZART, Zahidé Lupinacci. Mulheres de faca na bota: escritoras e política no século XIX. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER & LITERATURA. (6.: 1995: Rio de Janeiro) *Anais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. p. 115-124.

27. Entre outras obras relativas à educação escritas por esse autor, destaca-se MARTIN, L. Aimé. *Educação das mães de família* ou a civilização do gênero humano pelas mulheres. 2.ed., rev. aum. Porto: P. Podestá, 1874. Publicada postumamente, esta obra foi coroada pela Academia Francesa.

nhado em que a sociedade as encerra, libertá-las dos estólios preconceitos a que sempre obedeceram.²⁸

Em acréscimo, apelando para a possibilidade de “ver o Brasil, em pouco tempo colocar-se ao lado das nações mais civilizadas do mundo” e cada lar transformado em “verdadeiro éden”, Josefina afirma energicamente a necessidade de se preparar a mulher, não “para ornamento de sala”, como até então se fazia, mas para coadjuvante imprescindível no processo de “engrandecimento da pátria e por consequência da família”, já que a sua missão na sociedade era a de “educadora dos futuros cidadãos, aqueles que terão de dirigir esta grande nação, que maior seria se houvessem (sic) mães que soubessem educar os filhos!”²⁹

Indo mais além em suas iniciativas para “estabelecer bem positivamente as bases dos nossos [das mulheres] direitos”, Josefina considera que a diferença sexual não é sinal de diferença na competência das mulheres para dividir com os homens tanto a direção da família como a do Estado e que, inclusive, na direção desse último, o papel de protagonista deveria ser, preferencialmente, exercido por elas e não por eles como usualmente o era:

Até hoje têm os homens mantido o falso e funesto princípio de nossa inferioridade. Mas nós não somos a eles inferiores porque somos suas semelhantes, embora de sexo diverso. [...] Portanto, em tudo devemos competir com os homens - no governo da família, como na direção do estado. [...]

As sociedades assentam suas bases sobre dois princípios cardeais: o princípio da força e o princípio da ordem. O princípio da força é o homem, o princípio da ordem é a mulher. Assim pensando, *até me parece que compete-nos de preferência a direção das sociedades*. Porque o homem é e foi sempre a negação da ordem,

28. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A Família*, 12 jan. 1889. p. 1; *Id. Ib.*, 2 mar. 1889. p. 1; AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A Família*, 30 jan. 1890. p. 1. 29. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A Família*, 23 fev. 1889. p. 1; *Id. Ib.*, 12 jan. 1889. p. 1; *Id. Ib.*, 14 ago. 1890. p. 1.

sem a qual não há sociedade possível. E em abono desta opinião eu vos trarei um exemplo muito vulgar – o governo de uma casa. É raro o homem que sabe dirigi-la: pois bem, ele que não é capaz de governar uma casa, que se compõe de algumas pessoas, poderá governar um estado, que se compõe de muitas centenas de casas? Entretanto não é nosso o domínio dos povos e das nações.³⁰

Numa época em que, conforme observara uma das colaboradoras de *A Família*, embora fossem detentoras do pomposo título de “rainhas do lar” – dado pelos homens, obviamente, com o intuito de desencorajá-las em seus interesses pela esfera pública – as mulheres não exerciam sequer a direção do próprio “reino”,³¹ a idéia de que a direção das sociedades deveria ficar a cargo das mulheres evidencia a postura caracteristicamente corajosa e arrojada mantida por Josefina Álvares de Azevedo em sua luta pelos direitos da mulher.

Entretanto, provavelmente consciente do caráter por demais avançado e, de certo modo, pouco convincente dessa sua proposição, feita logo no número-programa de *A Família*, Josefina mostra-se, posteriormente, menos utópica e, a exemplo do que escreveu numa de suas respostas às cartas que lhe foram dirigidas por um jornalista do *Comercio do Pará*, propõe que, descartando-se a atribuição sexual da autoridade, fosse dada à mulher a preponderância tanto nas funções domésticas como nas cívicas, nos casos em que esta superasse o homem nos valores correspondentes ao exercício das referidas funções:

Na organização da família, o princípio da autoridade reside sempre no homem. Ora, no caso em que dos dois seres, que formam a base da família, a mulher se torne superior ao homem por seu espírito, pelo seu gênio, pelos seus sólidos

30. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A Família*, 9 nov. 1889. p. 1. Sem grifos no original.

31. CUNHA, Maria Clara Vilhena da. *A mulher. A família*, 19 out. 1889. p. 2.

princípios de uma educação esmerada, pela inteligência e valor, ainda assim, pela constituição atual da sociedade, no homem residirá sempre o princípio da autoridade. [...] *Se nas qualidades da mulher reside a superioridade do casal, porque é que a simples seleção do sexo se há de conceder os atributos da autoridade?*

Assim, como no lar, nas funções cívicas a mulher deve preponderar pelos atributos do seu valor espiritual.³²

Embora não tão radicais em suas proposições, as escritoras que faziam parte do quadro de colaboradoras de *A Família*³³ enfatizavam igualmente em seus artigos que, somente através de uma educação completa poderiam as mulheres conquistar o lugar de destaque que, por direito, lhes cabia na sociedade, tanto dentro como fora do lar.

Algumas dessas colaboradoras, como Narcisa Amália (1852-1924), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Ignez Sabino (1853-?), eram escritoras e poetisas de renome, enquanto outras, como Anália Franco (1859-1919) e a belga Marie Renotte (séc. XIX-?), destacavam-se por sua excelência como educadoras. A maior parte delas residia no Rio de Janeiro ou em São Paulo, mas muitas também enviavam suas colaborações de outras partes do país, como Revocata de Mello (1860-1945) e Julieta de Mello Monteiro (1863-1928), do Rio Grande do Sul, Presciliana

32. AZEVEDO, Josefina de. Paulino de Brito. *A Família*, 14 nov. 1889. p. 4. Sem grifos no original.

33. Franqueando “as suas colunas a todas as senhoras que a queiram honrar com a sua colaboração” [sem grifo no original], *A Família* distinguia-se dos jornais editados por mulheres na segunda metade do século XIX no Brasil, que em geral eram abertos à colaboração de pessoas de ambos os sexos; cf. BICALHO, Maria Fernanda Baptista. *O Bello Sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX*. Rio de Janeiro, 1988. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, UFRJ, p. 12. Ver em ALMEIDA, Silvio de. *Traços ligeiros. A Mensageira*, 30 out. 1897. p. 23-24, uma interessante discussão gerada pela sugestão dada por Artur Azevedo à redatora d'*A Mensageira* de suprimir a colaboração masculina de sua revista.

Duarte de Almeida (1867-1944) e Maria Clara Vilhena da Cunha (séc. XIX-?), de Minas Gerais e Maria Amélia de Queiroz (séc. XIX-?), de Pernambuco.

Outras ainda, como a portuguesa Guiomar Torresão (1844-1898) e a francesa Eugénie Potonié Pierre (séc. XIX-?), mandavam suas colaborações de seus respectivos países, caracterizando mais amplamente a extensa rede formada pelos diversos grupos de escritoras que, na época, mantinham entre si um intenso intercâmbio e fortes relações de solidariedade,³⁴ através do que as mulheres se viam e se mostravam como seres capazes de se equiparar socialmente aos homens. Tanto quanto outros jornais da imprensa feminina, *A Família* era – para usar a expressão de Soares com relação ao jornal *Corimbo*, editado no Rio Grande do Sul, por Revocata de Melo (1860-1945) – uma “espécie de caixa de ressonância do movimento feminista brasileiro”,³⁵ na qual, além da publicação de artigos em defesa dos direitos femininos, se registravam assiduamente vários exemplos estrangeiros e nacionais de mulheres que se distinguiam por seu desempenho profissional tanto na área das letras, quanto em outras como, por exemplo, advocacia, medicina, artes plásticas.

Quando da transferência da sede de *A Família* para o Rio de Janeiro, em maio de 1889, ou seja, seis meses depois

34. A esse respeito, ver BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crascenti. *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro - Século XIX*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988. p. 118-121 e SOARES, Pedro Maia. *Feminismo no Rio Grande do Sul: primeiros apontamentos (1835-1945)*. In: BRUSCHINI, M. Cristina A. e ROSEMBERG, Fúlvia (Orgs.), *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 145-6. Há, neste sentido, um interessante artigo de Potonié Pierre, que foi traduzido por Josefina Álvares de Azevedo e publicado na revista *A Mensageira*, em 1899, no qual sua autora convida as mulheres a se unirem não apenas para proveito próprio, mas para benefício e renovação de toda a sociedade; ver PIERRE, Potonié. *A solidariedade feminina*. Trad. Josefina Álvares de Azevedo. *A Mensageira*, 15 dez. 1899. p. 206-8.

35. SOARES, *op. cit.*, p. 146.

de sua fundação, o seu grupo de colaboradoras, já bem maior que o inicial, era formado em grande parte por professoras que, como Josefina, se utilizaram da imprensa para protestar publicamente contra a precária situação da educação feminina, bem como contra o resultante cerceamento social até então imposto ao sexo feminino. Ao mesmo tempo, sendo também escritoras e poetisas como, aliás, a própria redatora do jornal, elas serviram-se desse veículo para dar vazão às suas mais variadas aptidões literárias, a exemplo do que fizeram muitas outras mulheres, através dos diversos periódicos femininos que então proliferavam pelo país.³⁶

Dessa forma, entre os inúmeros artigos – publicados sob títulos tão significativos à causa feminista quanto *A instrução da mulher*, *A mulher perante a sociedade*, *A mulher na medicina*, *O trabalho das mulheres*, *A emancipação da mulher*, *O ensino complementar e profissional da mulher*, *A mulher é uma força ativa na sociedade* – aparecem, em muitas páginas de *A Família*, pequenos ensaios literários, contos e muitas poesias, que, sem dúvida, cumpriam também a proposta explicitada por sua redatora de proporcionar às mães de família uma leitura amena que facilitasse a sua iniciação em seus deveres de esposas e mães.

Como bem observa Hahner, “jornais feministas como *O Domingo* e *O Sexo Feminino* não podiam contar apenas com defesas da maternidade ou dos direitos e aptidões da mulher para manter a atenção e a lealdade de suas leitoras”.³⁷ Para enfrentar a concorrência dos inúmeros jornais do mesmo período que, em sua maioria dirigidos por homens, também eram dedicados às mulheres brasileiras, porém sem qualquer

36. Ao contrário de *A Família*, alguns desses periódicos, como por *A Mensageira*, por exemplo, privilegiavam a veiculação dessa produção literária, dedicando-se secundariamente às questões relativas à condição da mulher; cf. PAIXÃO, Sylvia. *A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Numen, 1991, p. 38.

37. HAHNER, *A mulher brasileira...*, p. 58.

intenção de alterar a ordem social estabelecida, os jornais feministas viam-se na obrigação de incluir entre os artigos relativos à conquista da tão almejada emancipação feminina, não apenas contos e poesias, mas também folhetins, passatempos, moldes de trabalhos manuais, conselhos de beleza, figurinos de moda, notícias de teatro e receitas culinárias.

A redatora de *A Família*, entretanto, não se dispôs ao cumprimento integral dessa obrigação, mas, desde o início de sua tarefa à frente do seu jornal, com certeza, sentiu os efeitos dessa decisão, pois num dos seus primeiros artigos sobre a questão da educação da mulher, publicado em janeiro de 1889, deixou claro que, embora não fossem suficientes para abalar a sua convicção, as dificuldades que enfrentava por esse motivo eram enormes:

A missão que tomamos sobre nossos ombros é mais que árdua, é espinhosa. Muitas senhoras temos encontrado, que nos dizem ser o jornal de modas, o verdadeiro jornal da família!...

Nessas ocasiões (confessamos), temos vergonha de sermos [sic] mulher!...

Não enfraqueceremos contudo, e iremos demonstrando sempre à luz da ciência, que a mulher ignorante não pode ser feliz, não deve existir!³⁸

E, de fato, ela não se deixou fraquejar, como também as dificuldades, ao que tudo indica, se mantiveram fortes. Em janeiro de 1890, exatamente um ano depois deste seu desabafo, o número 47 de *A Família* trazia outras críticas suas, desta vez dirigidas não mais apenas às leitoras – que, em geral, gostavam “mais dos jornais de modas e figurinos, pequenas futilidades propinadas à sua curiosidade, para proveito das modistas, dos mercadores de quinquilharias, e para eterno tormento dos pais de família e dos esposos”³⁹ – mas também a outros jornais diri-

38. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A Família*, 12 jan. 1889. p. 1.

39. *Id. Ib.*, 30 jan. 1890. p. 1.

gidos às mulheres. E, ainda que implicitamente, Josefina de Azevedo parece ter mirado também, aliás como principal alvo de sua severa crítica, o outro único jornal do Rio de Janeiro que, além do seu, era também dedicado à causa da emancipação feminina e dirigido por uma mulher: *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, revista quinzenal, literária, recreativa, noticiosa e política especialmente dedicada aos interesses da mulher.

Esse jornal surgiu em 1889 para substituir *O Sexo Feminino*, que foi fundado por Francisca Senhorinha da Motta Diniz (séc. XIX-?), em 1873, em Minas Gerais e dois anos depois transferido para o Rio de Janeiro, onde sob a direção de sua fundadora, foi publicado até 1876, quando motivos pessoais obrigaram sua interrupção. Reaparecendo em meados de 1889, sob a mesma direção, a partir da proclamação da República passou a circular com o novo título alusivo ao período de emancipação política recém-inaugurado no Brasil, pelo menos até 1894.⁴⁰

Embora sua diretora tenha sido comprovadamente “uma das mais ardorosas editoras de jornal feminista”,⁴¹ é possível que, para uma percepção radical como a de Josefina, o jornal de Francisca Senhorinha da Motta Diniz publicasse entretenimentos demais para as mulheres – como quebra-cabeças e folhetins – a ponto de fazê-la não o considerar um jornal da mesma natureza que o seu. É o que transparece em suas primeiras palavras do mesmo artigo acima citado: “Durante um ano inteiro de trabalho e sacrifícios para a sustentação deste periódico, tenho visto que, apesar de ser o único dedicado às questões úteis, em relação à mulher, não tem despertado nas senhoras brasileiras, aquele interesse que era de esperar.”⁴²

40. Cf. BERNARDES, *op. cit.*, p. 103 e HAHNER, June E. *Emancipating the Female Sex: the Struggle for Women's Rights in Brazil, 1850-1940*. Duke University Press, 1990. p. 34-5, 69, 265.

41. HAHNER, *A mulher brasileira...*, p. 54.

42. AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A Família*, 30 jan. 1890. p. 1. Sem grifos no original.

Que Josefina tinha conhecimento da existência desse outro jornal dedicado aos interesses da mulher, prova-o a nota que, dois meses depois, ela publicou em seu jornal para esclarecer uma confusão feita por alguém a respeito dos dois periódicos e, de certa forma, para insinuar que o seu poderia ser prejudicado se continuasse a ser confundido com aquele outro, a seu ver tão diferente de *A Família*:

Muitas das pessoas que assinam *A Família* e outras às quais ela é apresentada, impugnam a sua aceitação, confundindo-a com esse periódico, que foi *O sexo feminino* e hoje tem o título supra.

É preciso ficar estabelecido que nada há de comum entre uma e outra coisa.

A Família publica-se regularmente uma vez por semana, com muitos sacrifícios, é certo, mas sempre com a possível pontualidade. Nada tem com a vida dos outros periódicos.

Faço esta declaração por me terem sido devolvidos alguns números d'*A Família*, como se fosse *O Quinze de Novembro*. Nada de confusões.⁴³

O que parece mais provável é que Josefina não podia admitir que um periódico que se dissesse *dedicado à emancipação da mulher* não o fosse exclusivamente, como aliás o seu também não era, apesar de ela assim o considerar.⁴⁴ Entretanto, pode-se pensar também que uma certa rivalidade existisse entre as diretoras dos dois jornais. De acordo com Hahner, ao ressurgir em 1889, o jornal de Francisca Senhorinha, “encontrou mais sucesso do que antes, alcançando uma circulação de 2.400 exemplares”,⁴⁵ enquanto que o de Josefina, a julgar apenas

43. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Novidades. *A Família*, 9 mar. 1890. p. 7.

44. Em proporções bastante reduzidas, *A Família* também publicava notícias de teatro e receitas domésticas, que embora não totalmente inúteis, não eram, com certeza, assuntos ligados à questão da emancipação das mulheres.

45. HAHNER, *A mulher brasileira...*, p. 61.

pelas suas veementes queixas, parece não ter sido tão popular entre as mulheres em geral como ela o desejava. Tais questões transparecem no seguinte trecho de um artigo seu, publicado na mesma época:

Completa com este número o quinquagésimo de sua publicação o modesto periódico de que sou redatora.

No largo período de pouco mais de um ano, tenho conseguido, porém firmar uma publicação exclusivamente dedicada à *emancipação da mulher*, vencendo embora os maiores obstáculos, tendo de bater constantemente o indiferentismo atroz com que se olha para uma publicação semelhante.

Outras publicações há por aí, também consagradas às senhoras brasileiras; essas porém não se preocupam de coisas úteis; consagram-se às vaidades mundanas, à literatura amena, a assuntos de mero passatempo.

No terreno de alevantamento do espírito da mulher, não tenho visto senão algumas publicações raras, e essas mesmas devidas a penas masculinas.⁴⁶

A despeito de tudo isso, a redatora de *A Família* continuava firmemente determinada a “levar adiante uma propaganda acérrima em prol da educação das minhas patrícias, uma propaganda eficaz, que as liberte dos estólidos preconceitos da acanhada rotina a que temos sempre obedecido”.⁴⁷ E o fato em si de ela conseguir manter uma folha redigida exclusivamente por mulheres aparecia-lhe vantajosamente como prova da capacidade emancipatória das mulheres que ela tanto pregava:

46. AZEVEDO, Josefina de. *A Família*, 27 fev. 1890. p. 1. Não há dados relativos ao número de assinantes de *A Família* neste período, mas em maio do ano anterior, quando se completava o primeiro semestre de sua circulação em São Paulo, Josefina Álvares de Azevedo afirmava não ter alcançado o total de duzentas assinaturas naquela capital, motivo pelo qual se transferia para o Rio de Janeiro, onde esperava ser mais bem sucedida; ver (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A Família*, 18 maio 1889. p. 2.

47. AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A Família*, 30 jan. 1890. p. 1.

Compreende-se qual a imensa vantagem desta luta árdua de quase todos os dias em prol da nossa emancipação. Mantendo um órgão de publicidade, redigido só por senhoras, demonstramos que também somos aptas para todas as conquistas do espírito levando ao espírito egoístico das sociedades constituídas como se acham, a convicção de que podemos ser emancipadas da enervadora tutela secular de que somos vítimas.⁴⁸

Como parte dessa sua determinação, em julho de 1889, ela empreendeu uma viagem a alguns Estados do Norte e Nordeste do Brasil, com o objetivo primeiro de fazer a propaganda do seu jornal e, conseqüentemente, das suas propostas de reformas sociais em benefício das mulheres. Nesta oportunidade, esteve nas capitais da Bahia, Pernambuco, Ceará e Pará, nas quais, recepcionada e acompanhada por colegas da imprensa, visitou várias repartições públicas, educandários públicos e particulares, bem como as redações de vários jornais, tendo sido, inclusive, muito bem acolhida nas visitas que fez às Assembléias Provinciais de Recife e Fortaleza.⁴⁹

Dois meses depois, de volta ao Rio de Janeiro, Josefina abriu uma coluna em seu jornal, intitulada *Carnet de voyage*, na qual, durante algumas semanas, publicou o relato das suas impressões a respeito das inúmeras belezas naturais e arquitetônicas das cidades visitadas, das boas condições dos estabelecimentos de ensino em geral que conheceu, do desenvolvido estágio da imprensa local e das manifestações de simpatia e oposição que a sua propaganda despertou

48. AZEVEDO, Josefina de. *A Família*, 27 fev. 1890. p. 1.

49. Ver AZEVEDO, Josefina Álvares de. *Carnet de voyage. A Família*, 30 nov. 1889. p. 2; *Id. Ib.*, 7 dez. 1889. p. 2; *Id. Ib.*, 14 dez. 1889. p. 2; *Id. Ib.*, 21 dez. 1889. p. 6. No início desse mesmo ano, quando ainda estava em São Paulo, Josefina anunciou uma viagem sua ao norte do país, para observar o sistema de educação aplicado às meninas, informando que, com o mesmo objetivo, pretendia visitar também as repúblicas do Prata, Lisboa, Paris, Espanha e Estados Unidos; cf. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *Novidades. A Família*, 19 jan. 1889. p. 8.

nos diversos lugares onde foi levada. A esse respeito, especialmente, comentando a única ocasião em que sofreu alguma hostilidade por parte de um representante da imprensa, por ela apontado como “um jornalista retrógrado”, Josefina deixa claro que, longe de tê-la intimidado, “essa fraca oposição deu mais relevo à minha propaganda e aceitação do meu modesto jornal.”⁵⁰

Logo no mês seguinte, quando então o país passou a se reger pelo princípio republicano, se evidenciariam os novos traços do perfil mais exigente e agressivo que, desde que retornara do Nordeste, Josefina começara a esboçar para a sua folha. Embora conservasse a sua primitiva proposta de lutar pela emancipação da mulher via educação, *A Família* passou a reivindicar para as mulheres também “o direito de intervir nas eleições, de eleger e ser eleitas, como os homens, em igualdade de condições”.⁵¹

Um prenúncio dessas mudanças pode ser claramente percebido num dos últimos números de *A Família* que Josefina publicou em julho daquele ano, antes de partir para a Bahia, no qual, através de um artigo intitulado *As mulheres e a eleição*, ela conclama suas contemporâneas a trabalharem para eleger um determinado candidato político, cujo programa incluía o direito eleitoral das mulheres.⁵² Nesse mesmo artigo, ela já se declara como enérgica defensora desse direito e, afirmando que o mes-

50. AZEVEDO, Josefina de. *Carnet de voyage. A Família*, 21 dez. 1889. p. 6.

51. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A Família*, 30 nov. 1889. p. 1. Também a citada redatora de *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, Francisca Senhorinha da Motta Diniz, deu prioridade à defesa do sufrágio feminino nas colunas do seu jornal; cf. HAHNER, *Emancipating the Female Sex...*, p. 69.

52. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *As mulheres e a eleição. A Família*, 6 jul. 1889. p. 1. Esse candidato era o médico, jornalista e popular orador republicano José Lopes da Silva Trovão (1848-1925), eleito deputado ao Congresso Constituinte após a proclamação da República e depois senador; cf. MENESES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. p. 684. Na Assembléia Constituinte, além do voto feminino, Lopes Trovão também defendeu o divórcio; cf. HAHNER, *A mulher brasileira...*, p. 87.

mo ainda não era exercido pelas mulheres devido ao “natural egoísmo dos representantes do sexo que se diz forte”, aponta-o como “uma necessidade latente, de que há muito ressentem-se não só o nosso, como muitos outros países”.

Valendo-se ainda, conforme observou Hahner, da impossibilidade de argumentar citando exemplos estrangeiros para o sufrágio feminino – prática já utilizada pela imprensa feminina em sua defesa por uma educação completa para as mulheres – Josefina apela para o patriotismo, argumentando que “alguma nação deverá ser a primeira a iniciar-se nesse grande melhoramento; porque não será o Brasil?”⁵³

Assim que retomou a publicação de *A Família*, suspensa temporariamente por causa de sua viagem ao Nordeste, Josefina começou a incluir numa das suas colunas, pequenas notícias sobre o envolvimento de mulheres em questões eleitorais no exterior e no Brasil,⁵⁴ deixando entrever também aí o início de uma nova fase para o seu jornal. E, para citar um detalhe mínimo mas sintomático dessa transformação que se anunciava, basta dizer que, a partir dessa mesma época, o cabeçalho do jornal deixou de incluir o subtítulo que, desde sua fundação, o caracterizava especificamente como “jornal literário dedicado à educação da mãe de família” [sem grifos no original].

Entretanto, a proclamação da República seria a deixa que Josefina esperava para entrar em cena, ofensivamente, em busca do direito de voto para as mulheres, passo seguinte na caminhada pela sua emancipação social, já iniciada através da educação.⁵⁵

53. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). As mulheres e a eleição. *A Família*, 6 jul. 1889. p. 1; HAHNER, *A mulher brasileira...*, p. 82.

54. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Novidades. *A Família*, 19 out. 1889. p. 4; *Id. Ib.*, 23 nov. 1889. p. 3.

55. AZEVEDO, Josefina Álvares de. O direito de voto. *A Família*, 7 dez. 1889. p. 1; (AZEVEDO, Josefina Álvares de). O direito de voto. *A Família*, 21 dez. 1889. p. 1; AZEVEDO, Josefina de. Direitos políticos. *A Família*, 31 maio 1890. p. 1.

Como investida imediata, ela iniciou a publicação de uma série de artigos em seu jornal, dos quais o primeiro, publicado em 30 de novembro, evidencia a sua convicção de que, incompatível com a condição de inferioridade social da mulher, a igualdade prometida pelo novo regime político, desvinculada do direito de voto das mulheres, não passaria de uma utopia:

No fundo escuro e triste do quadro de provações a que votaram a mulher na sociedade, brilhará, com a fulgente aurora da República Brasileira, a luz deslumbradora da nossa emancipação? [...]

A pátria é livre, a sociedade brasileira vai reconstituir-se sob as bases de uma prometida política libérrima, de vistas amplas, de princípios vitoriosos. Mas em meio de tudo isso o que ficará sendo a mulher brasileira? Qual o destino que lhe reservam no conflito da vida nacional? [...]

Eis o que convém saber. O país vai, sob a nova fase de existência inaugurada a 15 do corrente, consultar os espíritos emancipadores sobre as leis sociais que hão de preparar o advento de todas as grandezas pátrias.

É necessário que a mulher, também como ser pensante, como parte importantíssima da grande alma nacional, como uma individualidade emancipada, seja admitida ao pleito em que vão ser postos em jogo os destinos da pátria. [...]

A liberdade e a igualdade são sempre umas.

À mulher como ao homem deve competir a faculdade de preponderar na representação da sua pátria.

Queremos o direito de intervir nas eleições, de eleger e ser eleitas, como os homens, em igualdade de condições.

Ou estaremos fora do regime das leis criadas pelos homens, ou teremos também o direito de legislar para todas. Fora disso, a igualdade é uma utopia, senão um sarcasmo atirado a todas nós.⁵⁶

56. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A Família*, 30 nov. 1889. p. 1.

Nos artigos seguintes, publicados inicialmente até o final desse mesmo ano sob o título *O direito de voto*, a redatora de *A Família* continuaria a desenvolver sua argumentação a favor do direito eleitoral das mulheres. Declaradamente contrária à idéia defendida por alguns legisladores de que a incapacidade eleitoral advinda do sexo, a exemplo da menoridade e a demência, converteria o voto em um perigo social,⁵⁷ ela a refuta, afirmando que a emancipação intelectual das mulheres as tornara plenamente habilitadas ao exercício do direito do voto. Explicitada no último artigo dessa primeira série, essa argumentação inclui ainda uma réplica indireta àqueles legisladores, no sentido de que perigoso socialmente seria manter os preconceitos contra a mulher:

Em geral, os casos de incapacidade política são estes – menoridade, demência, inabilitações, restrição de liberdade por pena cominada, etc., etc. A esses aduzem os legisladores a “diferença do sexo”. Mas em que essa diferença pode constituir razão de incapacidade eleitoral?

A mulher educada, instruída, em perfeito uso de suas faculdades mentais, exercendo com critério as suas funções na sociedade, é uma personalidade equilibrada, apta para discernir e competente para escolher entre duas idéias aquela que melhor convém. Não pode por conseguinte estar em pé de igualdade com os dementes, com os menores, com os imbecis.

Assim sendo, é absurdo o princípio de sua incapacidade eletiva.

Opõem os homens que a diferença de sexo estabelece incapacidade para as funções públicas! Está provado, com a moderna faculdade do exercício de algumas dessas funções, que a tal incapacidade não existe em absoluto. [...]

O direito de voto é um direito de escolha; e todos que possuem o necessário critério de escolha devem possuir o direito de voto. [...]

57. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). O direito de voto. *A Família*, 14 dez. 1889. p. 1.

A primeira condição essencial de emancipação das pessoas é a instrução. Instruída a mulher, todos os direitos se lhe antolham como da posse razoável de todos os seres da espécie. A lei restritiva não lhe aparece senão como um despotismo tirânico da força contra o direito, do homem sobre a mulher. [...]

Mulher instruída é mulher emancipada. Instruí-la porém e conservá-la atada a todas as peias da ignorância, da superstição e da inferioridade social é absurdo preconceito que não pode senão produzir males sociais.⁵⁸

A partir do ano seguinte, Josefina Álvares de Azevedo transformaria o seu jornal num autêntico veículo panfletário, utilizando-o tanto para fazer a propaganda propriamente dita a favor do voto feminino, como para convencer as suas contemporâneas da urgência de cada uma se tornar no lar uma “propagandista acérrima” desta causa, da qual dependia sua “elevação na sociedade”.⁵⁹

Convém lembrar, entretanto, que essa nova reivindicação não excluía a proposta inicial de luta por melhores condições educacionais para as mulheres e, também nesse sentido, a redatora de *A Família* empregaria doses maciças de agressividade através de sua folha para combater os opositores da causa que defendia. Um exemplo significativo dessa postura aparece no artigo intitulado “Decreto iníquo e absurdo”, no qual Josefina se manifesta violentamente contra o decreto assinado nesse mesmo ano pelo então Ministro dos Correios e Instrução, Benjamin Constant (1833-1891), proibindo a entrada de mulheres nas escolas de nível superior. Antevendo o retrocesso que tal decreto significaria para a causa defendida em prol dos direitos das mulheres, cujas primeiras vitórias já conquistadas incluíam justamente o acesso

58. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). O direito de voto. *A Família*, 21 dez. 1889. p. 1.

59. AZEVEDO, Josefina de. O direito de voto. *A Família*, 19 abr. 1890. p. 1.

ao ensino superior,⁶⁰ ela atacou-o frontalmente e, com palavras cortantes, protestou contra a “velha doutrina” positivista que o inspirara e que, desgraçadamente, se instalara no governo na pessoa de Benjamin Constant:

O decreto do ministro dos correios e instrução fechou às senhoras brasileiras as portas das academias, desses verdadeiros templos da ciência, em que a religião do progresso faz a crença de todos os espíritos ávidos de saber.

Esse fato equivale a condenar-nos à mais completa ignorância, a retrogradarmos muito além dos tempos históricos, pois que já na antiguidade as Hipatias floresciam no Egito, as Safos e as Corinas na Grécia.[...]

Por uma veleidade, talvez da monarquia aniquilada, foram admitidas à matrícula nas academias, onde entretanto poucas iam ilustrar o seu espírito.[...]

E no entanto, com a estada do Sr. Benjamin Constant no governo, a coisa foi outra: nada nos tendo dado, tirou-nos tudo quanto tínhamos, em nome da moral positivista, da filosofia de Comte, o homem que não soube sequer constituir o seu lar.[...]

O apostolado positivista, acérrimo, intolerante, impraticável e fútil, subiu as cumiadas do poder e se está desdobrando em dogmas insuportáveis, como esse de que deriva o decreto. Daí o desacerto do ato que manda-nos fechar as portas das academias.[...]

Triste contingência a da mulher neste país, a permanecer de pé e intacta a legislação reformada pelo tredo positivismo do governo!...⁶¹

60. A partir do decreto nº 7.247 de 19 de abril de 1879 passou a ser facultativa a inscrição para candidatos de ambos os sexos nas escolas de farmácia, obstetrícia e ginecologia então anexadas às faculdades de medicina; cf. *Coleção de Leis do Império do Brasil*, apud BERNARDES, *op. cit.*, p. 139.

61. AZEVEDO, Josefina de. Decreto iníquo e absurdo. *A Família*, 30 out. 1890. p. 1.

No primeiro artigo sobre o assunto, após afirmar que essa doutrina fazia da mulher “um ente descerebrado, um animal sem desenvolvimento, um pobre camelo do deserto, destinado a servir o homem eternamente, bestialmente, sem um estímulo de revolta, sem um sinal de enfado, resignado, sombrio e indiferente”, Josefina afronta o citado ministro, dizendo que “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”.⁶² Criticada por alguns jornais locais pela violência de sua linguagem nesse artigo, no seguinte Josefina retruca secamente: “nada mais violento do que o ato do ministro que o provocou” e, em seguida, nega-se explicitamente a responder a qualquer um deles.

Seria também a partir desse momento que Josefina de Azevedo não mais se satisfaria em travar seus combates exclusivamente através da imprensa periódica. Logo no início do ano, ela publicou um opúsculo, impresso na própria tipografia do seu jornal, no qual reuniu, sob o modesto título de *Retalhos*,⁶³ vários dos seus artigos já publicados em *A Família*, entre eles os da série *O direito de voto*, os relativos à questão da educação da mulher, aí agrupados sob a epígrafe *A mulher moderna*, bem como a contundente crítica à comédia *A Doutora*, sobre a qual falarei mais adiante.

62. AZEVEDO, Josefina de. Decreto iníquo e absurdo. *A Família*, 16 out. 1890. p. 1.

63. Infelizmente, até o momento, nenhum exemplar desse opúsculo foi localizado, apesar da cuidadosa e insistente busca que realizei, inclusive fora do Brasil, através do Interlibrary Loan e do National Union Catalog (EUA). Algumas das informações aqui citadas sobre essa publicação encontram-se em Blake, *op. cit.*, v. 5, p. 238, mas a maior parte foi colhida nas notas de agradecimento publicadas pelos diversos jornais do país que o receberam e transcritas por Josefina em sua folha; ver (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Como nos tratam. *A Família*, 20 fev. 1890. p. 7-8; *Id. Ib.*, 9 mar. 1890. p. 7-8; *Id. Ib.*, 16 mar. 1890. p. 8; *Id. Ib.*, 23 mar. 1890. p. 8; *Id. Ib.*, 14 jun. 1890. p. 3. AZEVEDO, Josefina de. O Apóstolo. *A Família*, 3 maio 1890. p. 6.

Além desses artigos diretamente ligados à causa das mulheres, a autora incluiu em seus *Retalhos* alguns versos humorísticos e dois outros trabalhos que, embora alheios à temática principal da coletânea⁶⁴ – e, portanto, coerentes com a proposta do título – não encobrem as ‘primeiras intenções’ dessa publicação, que foram, sem dúvida, de concentrar e fixar, em páginas menos efêmeras que as de um jornal, a propaganda pelos direitos sociais e políticos das mulheres e, sobretudo, de redobrar e fortalecer essa propaganda.

Neste sentido, convém assinalar que *Retalhos* foi calorosamente acolhido pela imprensa em geral, cujos comentadores, em suas notas de agradecimento pelo recebimento do mesmo, não pouparam elogios à coragem, à tenacidade, ao entusiasmo, ao talento, ao “estilo correto e elegante”, em resumo, ao “esforço louvável, mesmo admirável” de sua autora “em favor dos direitos do seu mal considerado sexo”. Defensor declarado dos direitos da mulher, o redator da *Gazeta de Notícias*, por exemplo, foi um dos mais enfáticos em reconhecer as qualidades e o ‘potencial bélico’ da modesta publicação:

Recebemos os “Retalhos”, folheto de 80 páginas por D. Josefina Álvares de Azevedo.

Vantajosamente conhecida pelo seu jornal “A Família”, cuja intrépida e gloriosa missão é a defesa do direito da mulher, a valente escritora, com brilho e energia que põem em evidência a superioridade de suas faculdades mentais, e honra [sic] seu sexo, reúne numa pequena brochura, artigos que tem estampado naquele seu jornal, acrescentados de trechos inéditos.

64. Entre os versos humorísticos, é provável que esteja o poema “Cidadã ou cidadão”, publicado em *A Família*, 7 dez. 1889. p. 5, no qual, sob o pseudônimo de Zefa, Josefina de Azevedo celebra a principal vitória advinda da adoção do termo *cidadã*: “já se não diz mais – senhora, / ninguém mais já tem – senhor.” Um dos outros dois trabalhos é um artigo sobre a situação problemática de algumas cidades paulistas, publicado em *A Família*, 6 abr. 1889. p. 1; o outro, uma tradução do espanhol, não foi possível identificar, pois no jornal aparecem pelo menos três trabalhos dessa natureza realizados por Josefina Álvares de Azevedo.

“Estilhaços”, melhormente os apelidaria; pois em verdade, cada um dos “Retalhos” do primoroso folheto – é um projétil que fere cheio [...]⁶⁵] n’algum preconceito social contra a mulher e o derroca com vigoroso impulso.

Falta-nos espaço para discutir a magna causa, que aliás temos defendido, mas, que principalmente ganha em ser sustentada pelas representantes do sexo, injustamente oprimido, e, que na luta de seus direitos, terão ocasião de mostrar que em qualquer esfera da atividade mental em nada são inferiores aos homens, levando pela aptidão de seus talentos, a convicção aos espíritos mais rebeldes.

Tudo quanto podemos fazer, e o fazemos gostosamente, é aconselhar às nossas patrícias que leiam o bem escrito livrinho da abalizada escritora e fiquem bem certas, que, se entrarem todas na nobilitadora cruzada, não estará longe a vitória, cujo glorioso dia elas mais do que nós poderão apressar.

Da *Gazeta de Notícias*⁶⁶

Uma outra iniciativa de Josefina Álvares de Azevedo, no sentido de ampliar e diversificar os espaços utilizados para a realização de suas batalhas pela conquista do direito eleitoral para as mulheres, seria tomada ainda no primeiro semestre de 1890, quando, ao mesmo tempo em que estaria publicando em *A Família* seus novos artigos da série *O direito de voto*, ela escreveria um texto teatral, que já a partir do próprio título, *O voto feminino*, voltava-se explicitamente para a discussão desse tema.

Cada vez mais concentrada em discutir e criticar a situação da mulher frente às mudanças políticas ocorridas no país, Josefina passa a focalizar nesses artigos os principais e mais recentes fatos e decisões envolvendo direta ou indiretamente a debatida questão do voto feminino, como, por exemplo, o parecer

65. Palavra ilegível na cópia consultada.

66. Transcrito em (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Como nos tratam. *A Família*, 14 jun. 1890. p. 3.

negativo expedido pela comissão designada para elaborar o projeto de Constituição, a respeito da inclusão de lei relativa ao direito eleitoral das mulheres nesse projeto.

Citando textualmente os termos do referido parecer, Josefina afirma, no primeiro dos seus três artigos publicados durante o mês de abril, que ao resolver que *não considera[va] nem oportuna, nem conveniente qualquer inovação na legislação vigente no intuito de admitir às mulheres sui juris ao alistamento e ao exercício da função eleitoral*, o governo deu, à questão apresentada, uma “solução provisória”, a “mais incompatível com o regime de igualdade, como é o republicano”.⁶⁷

Argumentando acerca da inconseqüência da referida resolução, considerada por ela “como não tendo razão de ser”, Josefina diz, no mesmo artigo que “não há dúvida alguma em que pela lei vigente, toda aquela que souber ler e escrever é admitida a votar” e que, portanto, a admissão das mulheres ao pleito eleitoral não seria inovação alguma, nem tampouco uma ilegalidade, já que, na letra da lei, nem uma só disposição a impedia de poder obter o título de eleitora.⁶⁸ E num segundo argumento, Josefina tratava ainda de mostrar a incoerência entre a igualdade prevista pelo regime republicano e a desigualdade implícita na dita resolução, que, neste sentido especificamente, tirava-lhe da “doce ilusão” de que o novo regime vigente no país corrigiria imediatamente os vícios e defeitos do anterior – especialmente os que “havia limitado à mulher na sociedade o papel precário de ser social sem direito civis”.

Parece ter sido, portanto, essa desilusão uma das principais molas propulsoras que levariam Josefina a se aventurar

67. AZEVEDO, Josefina de. O direito de voto. *A Família*, 3 abr. 1890. p. 1.

68. O decreto de qualificação de eleitores, assinado em 19 de novembro de 1889 sob pressão de grupos políticos que exigiam o retorno imediato à legalidade após a proclamação da República, concedia esse título a “todos os cidadãos brasileiros no gozo dos seus direitos civis e políticos, que souberem ler e escrever”.

como autora de um gênero que, muitas vezes – e, particularmente, com referência à autoria feminina – já foi apontado como “o mais *difícil* de todos os gêneros de literatura”.⁶⁹ Uma primeira razão que pode validar essa suposição prende-se ao fato de que, na semana seguinte à da publicação desse artigo, *A Família* anunciava através da sua coluna “Novidades” que, em breve, a primeira produção teatral assinada pela redatora daquela folha, a comédia *O voto feminino*, deveria ser encenada, na festa artística do ator Castro,⁷⁰ no Teatro Recreio Dramático.⁷¹ Passada mais uma semana, *A Família* noticiava, desta vez na coluna “Teatros”, que o Conservatório Dramático Brasileiro acabara de aprovar, “com muita distinção”, a referida comédia.⁷²

Neste sentido, embora o espaço de duas semanas possa parecer muito curto para que uma peça teatral fosse escrita, enviada ao órgão censor competente, examinada, julgada e devolvida às mãos que a criaram, é a própria autora da peça que, com suas palavras a respeito da mesma, deixa ver que, de fato, a sua comédia foi criada num *piscar de olhos*.

69. Essa afirmação faz parte de um comentário feito pela redação do *Diário de Notícias* a respeito de *O voto feminino* e transcrito em *A Família*, 31 maio 1890. p. 3, no qual se exalta a “galharda abordagem” feita pela estreante neste gênero *difícil*. Afirmação semelhante, repetindo praticamente as mesmas palavras, foi feita por Apolinário Porto Alegre (1844-1904), em carta dirigida a Ana Aurora do Amaral Lisboa: “num gênero *difícil* como é o dramático [...], os seus ensaios proclamam-lhe um triunfo”; cf. LISBOA, Anna Aurora do Amaral. *A culpa dos paes: drama em três actos*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1902. p. xii. Sem grifos no original.

70. Antônio Pereira Fontana e Castro (?-1892), ator português, radicado no Brasil, para onde se transferiu em 1860. Conhecido como *Castrinho do Recreio*, foi contratado da companhia do Teatro Recreio Dramático, dirigida pelo ator ensaiador e empresário teatral José Dias Braga (1846-1910) e um dos primeiros atores do Rio de Janeiro da época; cf. BASTOS, Sousa. *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, José Bastos, 1898. p. 158.

71. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Novidades. *A Família*, 10 abr. 1890. p. 3.

72. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Teatros. *A Família*, 19 abr. 1890. p. 7.

Ao comentar a elogiosa notícia publicada pela revista francesa *Le droit des femmes* a respeito de sua peça, ela afirma, modestamente, que tal honra não havia entrado em seus cálculos e explica ligeiramente que, “traçada de momento para figurar no programa de espetáculo de um artista que fazia benefício em breves dias, *O voto feminino* ressentido (sic) de muitas incorreções e de um certo fraco para satisfazer ao gosto mal educado de nossas platéias”; conscienciosa, também sentenciava a respeito da própria peça: “*O voto feminino* não é um trabalho feito a capricho: não é o que eu desejaria ter feito sobre tão importante assunto”.⁷³

Uma segunda razão válida para se pensar que a redatora de *A Família* teria escrito a comédia *O voto feminino* movida pela desilusão que o citado parecer lhe provocara, pode estar no próprio trecho da peça, cujo desfecho apresenta a frustração da expectativa de decretação da lei do voto feminino, causada pela resposta negativa do ministro consultado a respeito, dada *ipsis litteris* nos termos do infundado parecer. Desse modo, embora citado no final e não no início da peça, esse parecer pode ser lido como uma espécie de mote ou epígrafe, utilizado por Josefina para desenvolver seu texto teatral.

Impreterível será ressaltar outro fator menos imediato que, provavelmente, concorreu para que Josefina de Azevedo se visse impulsionada a defender, através do teatro, as suas idéias em defesa dos direitos femininos. Ao noticiar em seu jornal a formatura da jovem D. Antonieta Dias na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, a jornalista comenta ser esta mais uma vitória do sexo feminino “sobre os preconceitos brutais da educação atrofiante, ainda infelizmente, em vigor” e, afirmando que isso vinha “reforçar tacitamente, o

73. AZEVEDO, Josefina de. *O voto feminino*. *A Família*, 23 out. 1890. p. 1. Sem grifos no original.

protesto mais veemente contra as opiniões contrárias à emancipação feminina”, ela se refere ao fato dessa questão ter sido “ultimamente debatida até no teatro, de um modo algumas vezes desairoso”.⁷⁴

Essa notícia, publicada em *A Família* em número posterior àqueles em que Josefina incluiu suas críticas à comédia *A Doutora*, de autoria do Dr. Silva Nunes,⁷⁵ mostra que, agastada com o “mau vezo de atirar ao ridículo a *mulher* nas suas aspirações sociais, [...], mais ou menos explorado mas de um modo menos desastrado porque o foi nesta comédia”,⁷⁶ a contumaz redatora de *A Família* não hesitaria em utilizar-se da literatura dramática para divulgar, debater e defender o ideal ao qual vinha dedicando todas as suas energias. E, a exemplo do que inúmeros escritores e intelectuais brasileiros fizeram desde 1855 – seduzidos pela estética realista importada da França – ela transformaria o palco numa verdadeira tribuna de discussão, onde defenderia sua tese de que, sem o direito de voto, as mulheres jamais seriam atendidas em suas reivindicações de igualdade social.⁷⁷

Colocando em cena um conflito criado a partir da possibilidade de efetivação legal do direito eleitoral das mulheres,

74. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Novidades. *A Família*, 30 nov. 1889. p. 6.

75. Luís Tosta da Silva Nunes (1867-?), advogado, jornalista e escritor, foi redator-chefe do jornal *As Novidades* e, além de *A Doutora*, escreveu outras peças teatrais, entre elas *Questão de divórcio*, comédia em 4 atos, da qual infelizmente não há outras informações além do título; cf. SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil* - Subsídios para uma bibliografia do teatro no Brasil. Tomo II. Rio de Janeiro: INL, 1960. p. 380; Zefa Josefina Álvares de Azevedo. Galeria Especial. *A Família*, 31 maio 1890. p. 1; (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Novidades. *A Família*, 28 jun. 1890. p. 2.

76. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A doutora*. *A Família*, 2 nov. 1889. p. 3. Nesse comentário, a jornalista se refere implicitamente a uma outra comédia, encenada pouco tempo antes, na qual as pretensões profissionais das mulheres com relação à medicina e à advocacia eram também ridicularizadas. Intitulada *As Doutoradas*, essa outra peça, uma das últimas escritas pelo renomado comediógrafo Joaquim José da França Júnior (ver nota 3, Ato II), sem dúvida, inspirou largamente o então estreante Silva Nunes.

Josefina trata de explicitar em *O voto feminino* não apenas o ridículo da resistência masculina em aceitar a participação das mulheres nas questões políticas da nação, mas também a confiança que, apesar de tudo, as mulheres podiam e deviam depositar nos congressistas, cuja reunião em Assembléia Constituinte para discutir e aprovar o novo texto constitucional do país estava anunciada para o semestre seguinte.⁷⁸ Nesse sentido é que, na última cena de *O voto feminino* – através da fala de uma de suas personagens femininas que, diante da euforia masculina pela não aprovação da referida lei, diz: “Não se entusiasmem tanto. Ainda temos um recurso. Aguardemos a Constituinte!”⁷⁹ – a autora manifesta inequivocamente sua intenção, também explicitada em seus artigos, de seguir “compelindo os constituintes a firmarem de uma vez para sempre o nosso direito obscurecido.”⁸⁰ Em outras palavras, a intenção de pressionar as principais lideranças do país, no sentido de que a omissão da Constituição de 1824, com relação aos direitos políticos das mulheres, não se repetisse no novo texto constitucional.

Encenada pela primeira vez em 26 de maio de 1890, no Teatro Recreio Dramático,⁸¹ *O voto feminino* apareceu publicamente, nesse mesmo ano, também em forma impressa: como livro⁸² e como folhetim do jornal *A Família*, entre 21

77. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *A Família*, 30 nov. 1889. p. 1.

78. Seguindo o calendário firmado logo após a proclamação da República, em dezembro de 1889, o Congresso reuniu-se em Assembléia Constituinte a partir de 15 de novembro de 1890 e em 24 de fevereiro de 1891 foi promulgada a primeira Constituição republicana brasileira.

79. AZEVEDO, *A mulher moderna...*, p. 72.

80. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). O direito de voto. *A Família*, 19 abr. 1890. p. 1; (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Ainda o nosso direito. *A Família*, 26 abr. 1890. p. 1.

81. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Teatros. *A Família*, 17 maio 1890. p. 3-4; *Id. Ib.*, 24 maio 1890. p. 3.

82. A informação sobre essa publicação é dada por Blake, *op. cit.*, v. 5. p. 238, mas até o momento, nenhum exemplar dela foi localizado. Curiosamente, em *A Família* não aparece qualquer notícia a respeito da publicação de *O voto feminino* em forma de livro.

de agosto e 13 de novembro. E, no ano seguinte, Josefina de Azevedo voltaria a publicá-la, desta vez como parte de uma segunda coletânea sua, significativamente intitulada *A mulher moderna: trabalhos de propaganda*.⁸³ Em cada uma dessas oportunidades, pode-se perceber claramente o intuito da escritora em continuar reforçando a sua panfletagem, especialmente junto aos constituintes, pelo direito de voto das mulheres e sua completa emancipação social.

Com relação à publicação de sua peça nos rodapés de *A Família* a partir de agosto, importa notar que, no início do mês anterior, Josefina publicou em seu jornal um artigo intitulado *Constituição e Constituinte*, no qual se referia ao fato de o Projeto de Constituição a ser discutido pela Assembléia Constituinte ter sido decretado sem incluir qualquer item relativo aos direitos civis e políticos das mulheres⁸⁴ – o que, aliás, já se fazia esperar, desde o famigerado parecer expedido em abril.

Apontando, nesse mesmo artigo, para o fato consolador de que o texto aprovado para servir de base à futura carta magna da nação, sendo ainda um projeto, estava, por isso mesmo, sujeito às emendas e alterações julgadas urgentes pelos representantes da Constituinte, Josefina evidencia sua firmeza de propósitos em continuar sua propaganda, ao afirmar que, atacadas tão rudemente em sua melhor esperança por tal projeto, às mulheres restava “apelar para a reunião da Constituinte”, na qual o mesmo teria a definitiva aprovação. Não terá sido, portanto, mero acaso o fato de Josefina ter começado, logo depois disso, a estampar semanalmente em *A Família*, em geral na primeira página, o seu texto teatral, através do qual esperava sensibilizar o grupo parlamentar encarregado de elaborar a lei fundamental que passaria a reger a nova nação.

83. AZEVEDO, *A mulher moderna...*

84. AZEVEDO, Josefina de. *A Família*, 5 jul. 1890. p. 1. Tendo sido revisado por Rui Barbosa, esse Projeto de Constituição foi decretado *ad referendum* do Congresso, em 22 de junho de 1890.

Por outro lado, no mês de dezembro, o último artigo da série *O direito de voto* publicado por Josefina de Azevedo em seu jornal naquele ano, comentava o fato de que, dos vinte e um congressistas da comissão designada para dar parecer sobre a questão do voto feminino, em discussão na Assembléia Constituinte, apenas sete foram favoráveis à concessão do direito eleitoral às mulheres. Nesse artigo, indignada com o procedimento dos outros dois terços da comissão, a redatora de *A Família* atacou impiedosamente não apenas a ignorância dos parlamentares brasileiros com relação à “profunda transformação social que se vai operando na Europa e principalmente na América do Norte em relação à emancipação da mulher”, mas também, de um modo mais geral, “o atraso dos homens do Brasil, [...], tão grande, que seria difícil vencer o preconceito infantil que eles atestam a cada momento, julgando-nos seres inferiores e conseqüentemente incompatíveis com todos os direitos civis.”⁸⁵

Parece bastante razoável pensar que, ao incluir em sua coletânea *A mulher moderna: trabalhos de propaganda* o seu já conhecido e bem divulgado texto teatral, Josefina estivesse pondo em prática mais uma vez sua estratégia de propaganda, cujo objetivo mais imediato ainda seria o mesmo do ano anterior, ao escrever a comédia, afinal, na data da publicação dessa coletânea, início de 1891,⁸⁶ a Assembléia Constituinte ainda encontrava-se reunida.

85. AZEVEDO, Josefina de. O direito de voto. *A Família*, 11 dez. 1890. p. 1.

86. Essa informação aparece num artigo publicado pelo *Diário de Santos* em 1891 e em seguida transcrito e comentado em *A Família*, 26 fev. 1891 *apud* BICALHO, *op. cit.*, p. 202, cujo autor diz: “[...] mas agora, depois da propaganda enérgica da autora de ‘A Mulher Moderna’, sei que as adoráveis leitoras de faces rosadas, cabelos de ébano, não querem mais continuar a rotineira existência que têm tido e pretendem um lugar no Congresso.”

A própria publicação dessa coletânea representou, é claro, mais uma iniciativa de Josefina – aliás, proclamada já em seu subtítulo – no sentido de intensificar seu *trabalho de propaganda* em prol dos direitos das mulheres brasileiras. E, ao que tudo indica, sem recursos suficientes para financiar os custos da edição de um livro, ela serviu-se de um expediente, aliás extremamente comum entre escritores e escritoras da época, as listas de subscrição⁸⁷ e, entre os meses de junho e outubro de 1890, publicou um anúncio em *A Família*, comunicando a aceitação de assinaturas, “a 2\$000 réis por volume” para a publicação do livro de sua autoria, *A mulher moderna*.

Todos já publicados em *A Família* e alguns já transcritos em *Retalhos*, os trabalhos reunidos nessa coletânea estão agrupados em quatro partes: O VOTO FEMININO, que inclui a comédia e os artigos da série *O direito de voto*; EMANCIPAÇÃO DA MULHER, na qual estão os artigos sobre educação feminina; ASSUNTOS DIVERSOS, em que estão, entre outros, os artigos sobre divórcio e casamento civil, além do protesto contra o decreto que, em 1890, proibiu o acesso das mulheres ao ensino superior; e RESPOSTAS, que contém os artigos com as réplicas dadas “Ao Sr. Paulino de Brito”, jornalista do *Comercio do Pará* e “Ao Dr. Silva Nunes”, autor da comédia *A Doutora* e redator do jornal *As Novidades*.

Ao contrário do que fez quando organizou *Retalhos*, para compor essa segunda coletânea, Josefina selecionou trabalhos seus exclusivamente vinculados à questão da emancipação da

87. Os excessos dessa prática foram, inclusive, retratados por José de Alencar em seu primeiro texto teatral, *O Rio de Janeiro, verso e reverso* (1857), através de dois personagens: Pereira, poeta à cata de subscritores para financiar a publicação de seus livros, e Henrique, rapaz elegante e sem ocupação definida, assíduo freqüentador da Rua do Ouvidor, onde passa o tempo vendendo bilhetes para espetáculos teatrais em benefício de artistas e angariando assinaturas para financiar obras literárias; cf. FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1987. p. 31 ss.

mulher e, muito embora, obviamente, a força de sua obra ultrapasse, de longe, uma suposta medida dada por duas ou três dezenas de artigos mais um texto teatral aí coligidos, nada pode parecer mais apropriado do que afirmar, como ela o fez na sua Introdução: “o que aí se pode ler é aquilo a que eu chamarei – *a minha obra*”.⁸⁸

Num misto bem dosado de orgulho, modéstia, esperança e convicção, a autora de *A mulher moderna* complementa a apresentação desse seu livro com as seguintes palavras:

Posso dizer com orgulho que ninguém com mais entusiasmo e amor tem tratado do meu assunto no Brasil – *A emancipação da mulher*. Vai nisso, sei bem, o maior merecimento do meu trabalho.

O assunto por sua natureza é grande.

Penas mais vigorosas, mais adestradas, tê-lo-iam explanado com maior vantagem para a causa em si. Não o fariam com mais dedicação.

É que ninguém estará mais convicta do que eu de quanto é justa a causa que defendo, do quanto é forte a razão que está do meu lado, de quanto é sagrado o direito que eu peço aos homens que reconheçam em nós - as mulheres. Neste pressuposto, quero reconhecer em todos, mais talento, mais aptidão, mais ilustração e clareza, nunca maior entusiasmo, mais acrisolado amor. [...]

Preconceitos vãos são sempre fragilidades que se aniquilam pela própria fraqueza: consome-os o tempo.

A emancipação da mulher é um ideal. A ele foram consagradas todas essas páginas que se seguem.

Boas ou más, elas são sem dúvida uma revelação - a de que eu creio num futuro melhor para a mulher brasileira e de regeneração para a humanidade.⁸⁹

88. AZEVEDO, *A mulher moderna...*, p. 5.

89. *Id. Ib.*, p. 5-6.

Bem mais tarde, já em 1897, Josefina Álvares de Azevedo, ainda empenhada em sua propaganda pela emancipação das mulheres, publicou uma terceira coletânea, intitulada *Galleria illustre (Mulheres celebres)*,⁹⁰ na qual, seguindo o modelo tradicional de livros de autoria masculina sobre homens e mulheres notáveis, reuniu várias biografias de mulheres mundialmente conhecidas.

Entretanto, ao escolher os retratos a serem expostos nesta sua galeria, Josefina distanciou-se consideravelmente desse modelo e, conforme observação já feita por Hahner,⁹¹ ao invés de focalizar damas de caridade, esposas virtuosas e filhas obedientes, como antes o fizera, por exemplo, Joaquim Manuel de Macedo⁹² – ou ainda mulheres guerreiras ou religiosas, como as que se incluem entre as *Brasileiras célebres*, de Joaquim Norberto de Souza e Silva⁹³ – preferiu apontar exemplos como os de Joana D’Arc e da rainha Isabel da Espanha e até os de Cleópatra e George Sand, que apesar de muito menos ‘bem-comportados’ para os padrões da época, evidenciavam os papéis sociais ativos e individualizados prefigurados por ela para as mulheres brasileiras.

Neste sentido, Hahner destaca que, ao contrário da coleção de ‘exemplos excelentes’ publicada por Macedo, que foi adotada pelo governo imperial para ser usado nas escolas primárias femininas do Rio de Janeiro, essa coletânea de biografias organizada por Josefina de Azevedo – em que ela oferecia às suas contemporâneas uma série de “historical examples of women demonstrating intellect and courage as well as moral virtue as an assurance that women could indeed be people of accomplishment

90. AZEVEDO, Josefina Álvares de. *Galleria illustre (Mulheres celebres)*. Rio de Janeiro: Typ. A Vapor, 1897.

91. HAHNER, *Emancipating the Female Sex...*, p. 50-1.

92. MACEDO, Joaquim Manuel de, *apud* HAHNER, *op. cit.*, 1990, p. 50.

93. SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *Brasileiras celebres*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862.

in their own right” – [...] “obviously, was never adopted by the Brazilian school system.”⁹⁴

Iniciativa própria e praticamente isolada de quem, como a redatora de *A Família*, defendia os direitos das mulheres, a publicação de um livro como *Galleria illustre (Mulheres célebres)*, tanto quanto toda a sua obra, pode ser vista como uma corajosa resposta dada, com a devida ousadia, aos vários porta-vozes de uma ordem social estabelecida, dentro da qual os papéis permitidos às mulheres não deviam ultrapassar as fronteiras do privado.

94. HAHNER, *Emancipating the Female Sex...*, p. 50-1: “exemplos históricos de mulheres que evidenciavam que inteligência e coragem, tanto quanto virtude moral eram uma garantia de que as mulheres poderiam, de fato, realizar-se por seus próprios méritos” – [...] “obviamente, nunca foi adotada pelo sistema escolar brasileiro.”

ATO II

O Voto Femino em Cena

INÊS - Ora, até que enfim, já se pode ser mulber nesta terra!
JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO

Já se não diz mais – senbora, ninguém mais já tem – senbor.
ZEFA (JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO)

Obra teatral de Josefina Álvares de Azevedo, embora resumida a um único texto, a comédia em um ato *O voto feminino*, destaca-se como prática artística contestatória extremamente significativa dentro do movimento de luta iniciado no século passado pela conquista dos direitos sociais e políticos das mulheres no Brasil. Outras obras dramáticas de autoria feminina, produzidas antes e depois dela, como *Cancros sociais* (1865), de Maria Angélica Ribeiro e *Quem não perdoa* (ca. 1910), de Júlia Lopes de Almeida evidenciam o posicionamento de dramaturgas fundamentalmente preocupadas com a situação opressiva vivida pelas mulheres em sua sociedade. Na primeira peça, por exemplo, sua autora assume pioneiramente uma postura favorável à idéia de que o desquite não significava a perda das virtudes de uma mulher, enquanto que a segunda é um protesto veemente, embora pouco convincente, contra a onda de assassinatos cognominados crimes passionais contra mulheres surgida no Rio de Janeiro, na primeira década deste século e, sobretudo, contra a impunidade dos assassinos.¹ No entanto, conforme se poderá ver, nenhuma delas explicitou uma postura de luta em prol da igualdade social entre homens e mulheres de um

1. O desfecho trágico da peça, mostrando uma mulher aos brados, gritando pateticamente "matei um homem, matei um homem honrado, matei um homem de bem!", após ter apunhalado o genro, cruel assassino de sua filha, estupidamente inocentado pela Justiça, embora pouco verossímil, permite encará-la também como parte da campanha deflagrada no país, no início do século XX, por juristas, mulheres e homens de letras; ver BESSE, Susan. Crimes passionais: a campanha contra os assassinatos de mulheres no Brasil: 1910-1940. *Revista brasileira de história (A mulher no espaço público)*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 181-197, ago./set. 1989; CORRÊA, Mariza. *Os crimes da paixão*. São Paulo: Brasiliense, 1981; BICALHO, Maria Fernanda Baptista. *O Bello Sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX*. Rio de Janeiro, 1988. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, UFRJ, p. 217-18.

modo tão simples e ao mesmo tempo tão verossímil quanto a autora de *O voto feminino*.

Representada pela primeira vez em maio de 1890, no Teatro Recreio Dramático, um dos mais populares do Rio de Janeiro na época, conhecido por sua freqüência em acolher produções novas, sobretudo nacionais,² essa comédia foi escrita em abril desse mesmo ano, quando então, aquecida pelas promessas de igualdade social trazidas pelo regime republicano recém-inaugurado, a propaganda pela emancipação das mulheres fervilhava especialmente em torno de uma reivindicação – o sufrágio feminino.

No ano anterior, os palcos teatrais do Rio de Janeiro já haviam servido de arena para algumas manifestações da oposição masculina ao acesso das mulheres ao campo profissional da medicina e da advocacia. Recebida com enorme sucesso de público, a comédia em quatro atos *As Doutororas*, do consagrado comediógrafo França Júnior,³ é

2. SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MES, 1938. p. 218-9. Dirigida por Dias Braga (ver nota 70, Ato I), a companhia então estabelecida no Recreio Dramático, desde 1883, encenou várias peças nacionais de autores consagrados como o já citado França Júnior, Moreira Sampaio (1851-1901) e Arthur Azevedo (1855-1908). Também cf. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *Teatros. A Família*, 19 abr. 1890. p. 7; *Id. Ib.*, 31 maio 1890. p. 3.

3. Joaquim José da França Júnior (1838-1890), advogado, jornalista e dramaturgo, foi colaborador de vários periódicos do Rio de Janeiro, como *Correio Mercantil*, *Gazeta de Notícias* e *O País* e ocupou vários cargos públicos. Autor de inúmeras comédias de sucesso, como *Cainu o ministério!* e *Como se faz um deputado*, França Júnior escreveu também, no início de sua carreira, uma peça bastante próxima da comédia realista, intitulada *Os Tipos da Atualidade*, cuja encenação, em 1862, teve relativo sucesso; cf. FÁRIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993. p. 244-49; SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil - Subsídios para uma bibliografia do teatro no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960. p. 245-47; BASTOS, Sousa. *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, José Bastos, 1898. p. 151-52. Considerada por Décio de Almeida Prado a melhor e mais original comédia escrita por França Júnior, *As Doutororas* é, na opinião de Sábato Magaldi, uma das obras-primas que justificam a reivindicação do título de melhor comediógrafo do Brasil para o seu autor; cf. PRADO, Décio de Almeida. *Evolução da literatura dramática*. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio/ EDUFF, 1986. p. 24; MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962. p. 140

uma sátira divertida e impiedosa feita à recém-iniciada luta feminista por melhores condições educacionais e profissionais para as mulheres brasileiras.

Encenada no mesmo Recreio Dramático que, no ano seguinte, abriria suas portas ao texto teatral de uma feminista convicta, *As Doutororas* tem um enredo bastante simples, que envolve uma jovem recém-formada em medicina, Luísa, que se casa com um colega de turma, Pereira, no dia da formatura de ambos. Em pouco mais de um ano, o casamento está prestes a se desfazer, em razão dos problemas trazidos não só pela competição profissional entre os dois, mas principalmente devido à tentativa do marido em usar suas prerrogativas de cabeça do casal para ofuscar a autonomia e o sucesso da esposa como médica. Luísa consulta um advogado amigo da família, Martins, para tratar do divórcio, enquanto Pereira escolhe uma advogada, Carlota, já conhecida do casal, por intermédio de Martins, desde a época da formatura. Os encantos e o forte interesse da inteligente advogada em ganhar a causa do cliente despertam os ciúmes de Luísa que, por esse motivo, renuncia à carreira profissional. A descoberta da gravidez da esposa promove a reconciliação do casal e a transformação da mulher emancipada em esposa tradicional. No último ato, as doutoras Luísa e também Carlota – que se casara com Martins, abandonando em seguida a própria carreira em função da do marido – aparecem exclusivamente como mães devotadíssimas. Praxedes, pai de Luísa, grande incentivador da emancipação feminina, indignado com a decisão da filha, faz de tudo para que ela volte a clinicar. Depois de argumentar com Maria, a ultraconservadora mãe de Luísa, que a filha pode ser mãe e médica ao mesmo tempo e que se não quer chamar uma ama-de-leite, “que dê de mamar e clique... uma coisa não impede a outra...” (Cena V, Ato IV),⁴ ele discute com a própria filha,

4. Todas as citações desta comédia se referem à seguinte edição: FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José. *As Doutororas*. In: *Teatro de França Júnior*. Introd. e texto crítico de Edwaldo Cafezeiro. Rio de Janeiro: SNT, 1980. v. II.

na tentativa de fazê-la ver a incoerência de sua atitude, mas ela se justifica, utilizando os mais eloqüentes e conservadores argumentos:

PRAXEDES - Não valia a pena surrar durante 6 anos os bancos de uma Academia e encetar brilhantemente a clínica, afrontando estúpidos preconceitos sociais para chegar a este triste resultado! LUÍSA - Triste resultado?

PRAXEDES - Sim. Queres nada de mais triste, para uma mulher em tuas condições! que papel representas hoje?

LUÍSA - O único, meu pai, que pode e deve representar uma mulher.

PRAXEDES - Então o juramento que prestaste no dia do teu grau de socorrer todos aqueles que te viessem bater à porta...

LUÍSA - Meu pai: dizem que o cérebro da mulher é fraco. Pois bem, por um sentimento de vaidade, que dizem também ser inato em nosso sexo, eu enchi esse cérebro de tudo quanto a ciência pode ter de mais grandioso e mais útil. Percorri com coragem inaudita toda a escala do saber humano na minha especialidade. Calquei ódios e vaidades dos colegas, ergui a cabeça, sem corar, acima desses preconceitos sociais de que falou há pouco e que eu também considerava estúpidos! Venci. Entrei na sociedade triunfante com o meu título. O prestígio que se formou em torno do meu nome fez-me esquecer de que era um mulher... A glória atordoava-me... Dentro de mim sentia, porém, qualquer coisa de vago, de estranho, que não sabia explicar! Eu que muitas vezes no anfiteatro havia apalpado o coração humano, que o tinha dissecado fibra por fibra, que pretendia conhecer-lhe a fundo a fisiologia! Desconhecia entretanto, o sentimento mais sublime que enche todo esse órgão. Tudo quanto aprendi nos livros, tudo quanto a ciência podia dar-me de conforto, não vale o poema sublime do amor que se encerra neste pequeno berço! (Cena XI, Ato IV).

É interessante notar que, apesar da crítica mordaz feita por França Júnior à causa da emancipação feminina, *As Doutoradas* recebeu um inesperado elogio no jornal de Josefina de Azevedo:⁵ “Que

5. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Teatros. *A Família*, 6 jul. 1889. p. 7.

se poderá dizer sobre esta produção literária, quando o laureado nome do seu autor de sobra a recomenda? É simplesmente esplêndida.”

Habituada a manifestar publicamente suas opiniões a respeito dos mais variados assuntos, especialmente os ligados à questão da emancipação feminina, Josefina, ao que parece, pode ter se sentido intimidada para criticar a obra de um autor consagrado e, principalmente experiente, que mostrou, com rara propriedade e até uma certa imparcialidade, os dois lados da moeda em questão, embora no desfecho tenha revelado todo o seu conservadorismo. Se aí se vê, literalmente, que “afinal tudo acabou em cueiros!”⁶ ao longo de toda a peça e especialmente no Ato I, é uma personagem masculina, o pai de Luísa, que além dela e de Carlota, apresenta-se como um defensor exemplar dos direitos das mulheres, embora isso apareça como mais um dos seus projetos para o progresso, todos malucos e fracassados. Contestando a própria esposa, ainda atada às suas recordações do passado – de um tempo “em que as mulheres não se lembravam de ser doutoras e limitavam-se ao nobre e verdadeiro papel de mães de famílias” – Manuel Praxedes reafirma sua posição de “homem do progresso”, com palavras que denunciam um França Júnior bastante atualizado com os editoriais mais recentes da imprensa feminista, especialmente os do jornal *A Família*:

MANUEL - [...] O papel da mulher de hoje não é o da de ontem. Aquelas criaturas que viviam em casa trancadas a sete chaves, pálidas, anêmicas, de perna inchada, feitorando as costuras das negrinhas, começam por honra nossa, a ser substituídas pela verdadeira companheira do homem, colaborando com ele no progresso da grande civilização moderna. Nós, os homens, temos a política, a espada, as letras, as artes, as ciências, a indústria... Por que razão

6. FRANÇA JÚNIOR, *op. cit.*, p. 290.

seres organizados como nós, *mais inteligentes até do que nós*, haviam de se mover eternamente no acanhado círculo de ferro do dedal e da agulha? (Cena II, Ato I).⁷

Nesse mesmo ano, alguns meses depois, uma outra comédia, escrita pelo estreante Silva Nunes, subiria à cena do Teatro São Pedro de Alcântara, com quase tudo – ou, pelo menos, propósito e título – semelhante à de França Júnior: *A Doutora*. Como não foi possível localizar essa comédia, o que se sabe do seu enredo é o que se pode depreender das críticas que Josefina Álvares de Azevedo fez a respeito dela através do seu jornal, bem como da resposta dada pelo próprio autor em carta à redatora de *A Família*: uma jovem médica recebe um chamado para atender um paciente moribundo e, seguindo apenas as indicações de endereço contidas num bilhete anônimo, ou seja, ignorando a origem do chamado, se vê levada, no cumprimento de suas obrigações profissionais, a um local impróprio à presença de uma moça honesta e digna – um prostíbulo. Quanto ao desfecho da peça, apesar de referido na carta do autor, não chega a ser especificado.

Não há notícias da reação do público e da crítica em geral com relação a essa comédia, mas em *A Família* os comentários ligeiros que apareciam habitualmente em sua coluna “Teatros”, foram substituídos, durante todo o mês de novembro, por ataques violentos dirigidos ao autor de *A Doutora*. Indignada com sua pretensão de “chegar à conclusão absurda de que a profissão médica é incompatível

7. Outras passagens de *As Doutoradas* mostram, inclusive, que França Júnior não deve ser visto simplesmente como um comediógrafo de idéias anti-feministas, podendo antes ser visto como um feminista moderado ou talvez hesitante em aceitar a nova situação social que naquele final de século se esboçava para as mulheres. Além disso, cf. MAGALDI, *op. cit.*, p. 139, o reacionarismo da conclusão de *As Doutoradas* deve ser relativizado, tendo em conta que “a comédia, sobretudo a sátira, se presta a caçar das idéias inovadoras”, impondo-se ao comediógrafo o risco de assumir uma perspectiva retrógrada.

8. AZEVEDO, Josefina Álvares de. A doutora. *A família*, 9 nov. 1889. p. 4.

com a honra de uma moça”,⁸ Josefina referiu-se à comédia de Silva Nunes como uma peça “imperfeita, como trabalho de arte [e] monstruosa como discussão de uma tese”.⁹ Implacável, ela não se negou a compará-lo com França Júnior, o renomado autor de *As Doutoradas*, “que primeiro abordou o assunto, [e] fê-lo com um cavalheirismo e distinção que o honram”, enquanto ele, Silva Nunes, desastrosamente, “foi além de toda a conveniência, chegando ao ponto de desvirtuar os brios e virtudes de toda mulher instruída”.¹⁰ Em sua carta-de-fesa, Silva Nunes tentou, em vão, justificar-se, dizendo que a tese defendida por ele nessa comédia, de que “uma moça não se deve formar porque a própria posição de médica poderá colocá-la por vezes em situações impróprias para uma mulher honesta”, era muito diferente de “dizer que a virtude é incompatível com a instrução ou a medicina com a honra”,¹¹ como ela o acusara de ter feito. Josefina recusou todas as explicações e reafirmou:¹² *A Doutora* era “absurda até nos menores detalhes.”

Tal como algumas dramaturgas e dramaturgos, a exemplo de Quintino Bocaiúva (1836-1912), Francisco Pinheiro Guimarães (1832-1877) e das já citadas Maria Ribeiro e Ana Aurora do Amaral Lisboa, que, fiéis à trilha da escola realista francesa indicada por José de Alencar no final da década de 50, se utilizaram dos palcos teatrais para retratar e corrigir os costumes da sociedade através da comédia realista, sem contudo ter o objetivo primeiro de provocar o riso,¹³ Josefina Álvares de Azevedo considerou a chance de discutir, no espaço privilegiado do teatro, o tema da igualdade social entre homens e mulheres, a partir da idéia central de que essa igualdade só se tornaria uma realidade

9. *Id. Ib.*, 2 nov. 1889. p. 3.

10. *Id. Ib.*, 2 nov. 1889. p. 3.

11. SILVA NUNES, L. T. *A Família*, 14 nov. 1889. p. 2-3.

12. AZEVEDO, Josefina de. Dr. Silva Nunes. *A Família*, 23 nov. 1889. p. 2.

13. FARIA, *op. cit.*, especialmente p. 25-27, 165-260.

de quando as mulheres pudessem exercer efetivamente seus direitos eleitorais.

Entretanto, embora tenha escrito uma nota à própria peça mostrando sua convicção de que *O voto feminino* apresentava e discutia uma determinada tese,¹⁴ Josefina de Azevedo não seguiu exatamente os moldes franceses da comédia realista. A proposta específica desse gênero de comédia não incluía o riso como prioridade e, portanto, naquele final de século, estava relegada a segundo plano na preferência de um público já cansado de tanto refletir sobre sérias questões sociais e mais ansioso por celebrar a ‘alegria de viver’ – um público que, como assinala Prado,¹⁵ “desejava mesmo era rir, ouvir músicas facilmente assobiáveis (não havia ainda o rádio para fazer isso por nós) e contemplar mulheres um pouco menos vestidas”.

Perspicaz, ela percebeu, sem dúvida, que o melhor caminho no momento seria, portanto, aproveitar a valiosa chance oferecida pelo teatro musicado, que, embora estigmatizado pela crítica como gênero de segunda categoria, vinha sendo praticado no país, nas duas últimas décadas, com extraordinário sucesso popular. Escreveu então uma espécie de comédia ‘ligeira’, na qual intercalou três pequenos números de canto – dois duetos e um *ensemble* final. Preferindo, entretanto, o rótulo mais abrangente de comédia para definir o gênero do seu texto teatral, Josefina de Azevedo, na verdade, escolheu como base do mesmo uma forma teatral que, além de ser mais adequada ao seu estilo agressivo de atuação, era uma das que

14. AZEVEDO, Josefina Álvares de. *O voto feminino*. In: *... A mulher moderna*. trabalhos de propaganda. Rio de Janeiro: Typ. Montenegro, 1891. p. 37. Todas as citações de *O voto feminino* se referem à versão da comédia publicada nessa coletânea.

15. PRADO, Décio de Almeida. Posfácio. Do *Tribofe* à *Capital Federal*. In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 257-58; cf. também PRADO, Evolução..., p. 22-23; ver ainda HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*. 2a. Parte, Porto Alegre: Ed. UFRGS/IEL, 1986. p. 145; CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil* (quatro séculos de teatro no Brasil). Apresent. Sábato Magaldi; trad. Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1986. p. 83.

mais se destacava na preferência do público amante do referido gênero, também conhecido como *ligeiro* ou *alegre*: a burleta ou farsa musical, isto é, uma comédia ligeira ou uma pequena farsa, menos caricatural que a farsa e entremeada de breves números musicais, que servem de reforço à índole brandamente satírica e cômica do texto, muitas vezes fragilmente tecido.¹⁶

No entanto, é certo que os três curtíssimos números musicais incluídos em *O voto feminino* não autorizam classificá-la com um rótulo específico do gênero musicado, como burleta, por exemplo, nem há, na verdade, qualquer indicação de que Josefina de Azevedo o pretendia; não há, inclusive, nenhuma menção à autoria da composição musical executada para acompanhar as coplas cantadas pelos personagens.¹⁷ Outras dramaturgas e dramaturgos do mesmo

16. CAMPOS, Geir. *Glossário de termos técnicos do espetáculo*. Niterói: UFN, 1989; VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987. Em seu Posfácio à edição de *O Tribofe*, Décio de Almeida Prado esclarece que *burleta* é “um velho termo do teatro italiano ressuscitado para designar no Brasil e em Portugal certos espetáculos de difícil classificação, um meio-termo entre a comédia de costumes e a opereta, podendo receber influências eventuais do *vandeville*, da revista e da mágica.”; cf. PRADO, Posfácio..., p. 279.

17. A respeito do acompanhamento musical dessas coplas, pode-se pensar na utilização incidental de trechos da polca *O voto feminino*, executada num dos intervalos da programação teatral da festa de benefício em que foi representada a peça de Josefina de Azevedo; cf. Teatros. *A Família*, 31 maio 1890. p. 2. Em termos curiosamente reticentes, a notícia que dá essa informação faz uma omissão explícita da autoria da referida polca, ao informar apenas que ela foi “escrita pelo *inspirado maestro*... e executada pela excelente orquestra do teatro” [sem grifos no original]. Pode ser, realmente, que um compositor de renome não quisesse se comprometer, compondo para uma peça escrita por uma feminista, mas considerando que, em 1883, a peça *Viagem ao Parnaso*, de Arthur Azevedo, não chegou aos palcos devido à recusa do empresário em montar uma peça musicada por uma mulher, é possível também que o talento de alguma *inspirada maestrina* estivesse sendo assim, deliberadamente, camuflado. No caso da partitura recusada, a compositora era a *inspiradíssima* Chiquinha Gonzaga, nossa primeira maestrina, cuja estréia, ocorrida só em 1885, poderia ter se antecipado se ela tivesse adotado, como lhe sugeriram na época, um pseudônimo francês – de preferência, masculino, é claro; afinal, o libreto e a partitura da sua opereta *Festa de São João*, ainda hoje inédita, foram escritos em 1880; cf. DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*: uma história de vida. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991. p. 116-19, 297.

período, provavelmente motivados pelo enorme sucesso de que então desfrutavam as peças musicadas junto ao público, trataram de tornar suas comédias e dramas mais atraentes, ornamentando-os com um ou outro número de canto, o que, por outro lado, também contribuía para a divulgação e popularização do repertório musical popular em formação.¹⁸ Júlia Lopes de Almeida, por exemplo, incluiu composições de Alberto Nepomuceno (1864-1920) em duas de suas peças, *Nos Jardins de Saul* e *Quem não perdoa*, sendo que, nesta última, fez questão de explicitar a presença da música e do seu autor não apenas na folha de rosto da publicação – em que aparece a referência a “uma página de música original de [...]”, cuja partitura se inclui – mas também no texto propriamente dito, fazendo um dos personagens citá-los nominalmente ao sugerir a outro o que se devia cantar:

MIMI - Que há de ser?...

OTÁVIO - “Razão e Amor!...” de Alberto Nepomuceno... (Cena V, Ato III).¹⁹

18. De acordo com VALENÇA, Suetônio Soares. Aspectos da MPB no séc. XIX (Regentes de orquestras do teatro musicado popular). *Revista USP*, dez./jan. e fev./1990, (Dossiê... Música brasileira) p. 11, entre 1860 e o advento e fixação do rádio em 1920-30, o teatro musicado, como gênero específico, “se constituiu no mais importante meio de divulgação da música popular brasileira, em um primeiro momento as músicas sendo lançadas no teatro e ganhando as ruas, mas depois havendo também o processo inverso, de as músicas irem das ruas para os palcos populares, num movimento de completa interação.”

19. ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Teatro* (Quem não perdoa, Doidos de amor, Nos jardins de Saul). Porto: Renascença Portuguesa, 1917. Representada em 1912, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, essa peça, originalmente intitulada *A impunidade punida*, foi escrita pelo menos vinte anos depois que *O voto feminino* (ver contracapa de ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Elles e ellas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910), quando então, provavelmente, já não seria tão ‘desonroso’ para um homem assumir uma parceria artística com uma mulher. Augusto Fábregas (1859-1893), Furtado Coelho (1831-1900) e Navarro de Andrade (1835-1891), autores que, entre outros, também ornamentaram suas peças musicalmente, são ainda exemplos, já em 1890, do inverso da citada parceria, uma vez que em peças de sua autoria foram incluídos números musicais assinados por uma mulher, a pioneira Chiquinha Gonzaga; cf. DINIZ, *op. cit.*, p. 299.

É provável, portanto, que também Josefina de Azevedo, tenha lançado mão desse recurso simplesmente como estratégia para tornar seu texto mais compatível com o gosto do público e o estilo dos espetáculos usualmente levados ao palco do Recreio Dramático, pois, não se pode esquecer, ela o escreveu para fazer parte do programa da festa de benefício de um ator contratado pela companhia daquele teatro.²⁰

Por outro lado, apesar dessa peça de tese incluir um segundo elemento típico da comédia realista, a figura do *raisonneur* – personagem que atua como porta-voz do autor para emitir as lições morais da peça não só aos outros personagens, mas também e, principalmente, ao público espectador/leitor – não se pode classificá-la como uma comédia filiada à escola realista de inspiração francesa. Afinal, o *raisonneur*, também chamado de personagem-coro, por assumir no teatro moderno as funções contemplativas e reflexivas desempenhadas pelo coro no teatro grego,²¹ estará presente em qualquer peça teatral cujo autor queira valer-se especificamente de um porta-voz para expor suas idéias. Um exemplo dessa presença numa peça do próprio gênero musicado brasileiro aparece em *O Tribofê – revista fluminense do ano de 1891*, de Arthur Azevedo; conforme assinala Aluísio

20. Com relação a isso, a observação feita por Décio de Almeida Prado, no Posfácio já citado, deixa claro que, adaptar o estilo da peça às conveniências circunstanciais da engrenagem teatral, parece ter sido uma prática ditada também pelas respostas dadas pelas bilheterias da época. Arthur Azevedo, justificando a forma escolhida para a sua “comédia-opereta de costumes brasileiros”, *A Capital Federal* (1897) afirmou: “Como uma simples comédia saía do gênero dos espetáculos atuais do Recreio Dramático, e isso não convinha nem ao empresário, nem ao autor, nem aos artistas, nem ao público, resolvi escrever uma peça espetaculosa, que deparasse aos nossos cenógrafos, como deparou, mais uma ocasião de fazer boa figura, e recorri também ao indispensável condimento da música ligeira, sem, contudo, descer até o gênero conhecido pela característica denominação de *maxixe*.”; cf. *Revista de Teatro*, SBAT, *apud* PRADO, Posfácio..., p. 271.

21. Cf. VASCONCELLOS, *op. cit.*, p. 58, 165.

Azevedo Sobrinho,²² na cena III do Quadro VII, o personagem Quinota “faz o costumeiro papel do *raisonneur*, sempre presente, por exemplo, em Dumas Filho.”

Peça híbrida, portanto, que em convivência harmoniosa, combina traços do teatro sério e do cômico musicado, *O voto feminino* seria classificada mais corretamente como ‘comédia de costumes’,²³ ou antes, ‘comédia *ligeira* de costumes’, através da qual se revela a intenção da autora de não apenas desmascarar o ridículo e a fragilidade da idéia de que “a mulher foi feita para os arranjos de casa e nada mais”, mas também e, principalmente, de reformar a sociedade, educando-a para os avanços de um novo tempo de liberdade e igualdade então inaugurado pelo regime republicano, “em que o livre arbítrio faz[ia] de cada criatura um ser igualmente forte para as lutas da vida.” (Cena 2ª).

Assim, em *O voto feminino*, Josefina de Azevedo faz um retrato bastante fiel de certos tipos e hábitos da sociedade fluminense do seu tempo, especificamente relacionados com a questão da emancipação feminina, no qual estão presentes tanto a mulher forte e consciente de seus direitos e

22. AZEVEDO SOBRINHO, Aluísio e VALENÇA, Rachel Teixeira. Notas. In: AZEVEDO, A. Arthur. *O Tribofê*. Estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 213. Nesta cena, como parte da condenação explícita aos males e pecados da cidade em oposição aos benefícios do campo, Quinota diz ao seu interlocutor que “a vida fluminense é cheia de sobressaltos para as verdadeiras mães de família. [...] Aqui há muita liberdade e pouco escrúpulo... Faz-se ostentação do vício e das grandezas... como se faz ostentação da caridade. [...] Seu Gouveia, esta sociedade está muito mal constituída!”; *Id. Ib.*, p. 123-24.

23. De acordo com VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 47-8, esse termo designa em geral “qualquer comédia que ridicularize os modos, costumes e aparência de um determinado grupo social.” Na França e na Inglaterra, esteve muito em voga no século XVII, dando uma visão satírica da sociedade através de uma linguagem brilhante, inteligente e espirituosa. Fixada na França como caracterização de tipos e vícios sociais, essa forma teatral tem por diretrizes as palavras de Molière, de que “a correção dos absurdos sociais deve ser, em todos os tempos, a verdadeira matéria da comédia.” *apud* VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 48.

valores, quanto aquela que modestamente vacila em reconhecer o alcance da sua capacidade e poder; tanto o homem conservador e preconceituoso às voltas com planos ‘quixotescos’ para enfrentar a ofensiva feminina, quanto o outro mais propenso a dividir seus poderes com a mulher devido à própria incompetência.

É, aliás, a partir do traço caricaturesco adicionado ao perfil desses dois personagens masculinos, Anastácio e Rafael, que se elabora a comicidade da peça em seu aspecto mais ferino, surgida a partir da zombaria, do riso escarnekedor que diverte à custa do desmascaramento de uma mal dissimulada fragilidade humana,²⁴ já que ambos são mostrados hiperbolicamente como homens despreparados intelectual e emocionalmente para a vida em geral. Já em sua face menos agressiva e, por certo, mais afinada com o caráter do teatro do final do século, porque condimentada pela eroticidade velada peculiar ao gênero ligeiro, a comicidade de *O voto feminino* fica a cargo de dois personagens traçados com linhas um pouco mais caricaturescas: Joaquina e Antônio, o casal de noivos cuja baixa condição social não os imuniza contra o ‘vírus’ da emancipação feminina, mas permite que eles se voltem, cada um a seu modo, antes e mais intensamente para os prazeres do amor e da vida.

Inspirada, como se viu anteriormente, pela negativa dada oficialmente pelo governo com relação à inclusão da lei do voto feminino no Projeto de Constituição então em elaboração, Josefina de Azevedo leva para o espaço cênico o debate já há algum tempo aberto pela imprensa a respeito

24. Essa característica do riso provocado em certas cenas de *O voto feminino* remete às teorias de Propp, para quem o riso de zombaria, sobre o qual se baseia todo o vasto campo da sátira, nasce sempre do desmascaramento inesperado dos defeitos da vida interior, moral ou espiritual do homem; cf. PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

dos direitos políticos das mulheres,²⁵ devolvendo assim, na mesma moeda, o troco devido àqueles que no mesmo local zombaram de uma causa tão séria como a da emancipação feminina.

Situando a ação dramática de sua peça no próprio Rio de Janeiro do seu tempo, a autora de *O voto feminino* recriou um quadro da vida doméstica na casa de um abastado ex-ministro e ex-conselheiro de Estado do ex-Império, onde, durante o espaço de algumas horas que antecedem o jantar, três casais – os donos da casa, a filha deles e o marido, além de uma empregada e seu noivo, também empregado de um amigo da família – e também um homem solteiro aguardam o resultado de uma consulta submetida a determinado Ministro a respeito da decretação da lei do voto feminino, vivendo ali situações análogas da conhecida rivalidade entre os sexos, então agravada pela perspectiva da emancipação política e social das mulheres. Como se verá, as diferenças de idade e de nível social entre os três casais não interferem nem na essência das reivindicações femininas pela igualdade de direitos, inclusive com relação às pretensões profissionais, nem no temor masculino referente à perda de seus poderes públicos e/ou privados.

O ponto de partida da comédia é uma acirrada discussão entre o ex-conselheiro Anastácio e sua esposa, Inês, dona-de-casa moderna e convictamente empenhada na luta pelos direitos sociais das mulheres. Motivada por uma questão banal do cotidiano doméstico – a diferença irrisória de onze vinténs encontrada pelo marido ao conferir a nota das compras de armazém feitas pela esposa – essa discussão logo passa a girar em torno dos deveres e direitos de uma mulher.

25. Na chamada grande imprensa, essa questão teve também seus defensores e, obviamente, seus opositores; ver, por exemplo, AZEVEDO, Josefina de. O direito de voto. *A família*, 9 mar. 1890. p. 1; *Id. Ib.*, 19 abr. 1890. p. 1; (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Ainda o nosso direito. *A Família*, 26 abr. 1890. p. 1. Uma das personagens de *O voto feminino*, Dr. Florêncio, é um desses defensores, cuja campanha pelos jornais é referida nas Cenas 4^a e 12^a.

Exasperado, principalmente diante da previsão feita pela esposa de que a filha deles, Esmeralda, além de uma boa mãe de família, poderá ter um brilhante futuro na vida política após a aprovação da lei do voto feminino, Anastácio se mostra totalmente avesso a qualquer mudança que permita às mulheres participarem politicamente na sociedade, esquecendo-se de que, quando era ministro, seus despachos eram escritos, anonimamente, é claro, pela esposa e pela filha. Esmeralda, plenamente habilitada para assumir cargos públicos e mandatos políticos e entusiasmada com a campanha a favor do voto feminino lançada na imprensa por um amigo da família, Dr. Florêncio, advogado e jornalista de destaque,²⁶ curva-se aos argumentos da mãe de que, em vez de continuar apenas escrevendo os discursos parlamentares do marido, o deputado Rafael, ela própria devia apresentar-se para deputada, tão logo fosse aprovada a referida lei, que lhe facultaria também o direito de, posteriormente, fazer-se senadora, ministra e até presidente da República.

Após outra inflamada discussão – desta vez envolvendo os dois casais e motivada pelo flagrante dado por Anastácio em Rafael, quando este, pressionado pela esposa e pela sogra, dizia aplaudir com entusiasmo a propaganda pelo voto feminino – o ex-conselheiro compele o genro a tomarem juntos alguma atitude que barre as reivindicações das mulheres. Nesse meio tempo, a empregada da família, Joaquina, empolgada com a perspectiva da sua ascensão profissional em decorrência da futura carreira política da patroa, sonha com um emprego do nível de um ministro, embora movida pelo objetivo censurável de mandar pren-

26. Ao criar este personagem, Josefina de Azevedo, sem dúvida, inspirou-se no deputado e jornalista Lopes Trovão, citado anteriormente (ver nota 52, Ato I), já que ele defendia abertamente a causa da emancipação das mulheres, lutando especialmente pelos seus direitos eleitorais. Outro político a quem se atribui o mérito de uma anterior proposição relativa ao direito de voto e de elegibilidade para as mulheres brasileiras, foi o juriconsulto e senador do Império em 1837, Manoel Alves Branco (1797-1855), cf. BERNARDES, *op. cit.*, p. 150.

der seu noivo, Antônio, empregado do Dr. Florêncio, para obrigá-lo a casar-se com ela. Surpreendida pelo noivo em seus devaneios em voz alta, Joaquina lhe revela as novidades tal como ela as interpretara: homens e mulheres teriam seus papéis invertidos. Ela, por exemplo, antes de casar-se com ele, teria um bom emprego e ele, que não precisaria trabalhar, ficaria em casa cuidando dos afazeres domésticos. Diante da resistência do noivo frente às suas propostas, Joaquina diz, resoluta, que só se casará com ele nessas condições.

Em seguida, frente à terrível ameaça apontada equivocadamente por Anastácio de os homens terem que “ficar em casa pregando colchetes nas saias”, tanto Antônio quanto Rafael hesitam um pouco, mas acabam se deixando recrutar pelos planos ‘quixotescos’ do ex-conselheiro, que mesmo contando apenas com esse contingente completamente insignificante, declara uma “guerra de honra” contra as mulheres.

Chegando à casa do conselheiro para sua habitual visita, Dr. Florêncio surpreende-se com tanta balbúrdia, mas é logo acusado pelos amigos de ser dela o grande causador. Recebido efusivamente por Inês e Esmeralda, ele aceita ficar para o jantar e acaba se intrometendo na nova discussão entre os dois casais em torno das mesmas questões anteriores. Na tentativa de acalmar os ânimos dos amigos e convencê-los da justiça das reivindicações femininas quanto ao direito de voto, Dr. Florêncio expõe seus vários argumentos e sua convicção de que as mulheres seriam emancipadas e que, muito em breve, poderiam, inclusive, estar no parlamento.

Anastácio sai furioso, garantindo que as mulheres não seriam vitoriosas e, diante da preocupação de Inês por isso, Rafael insinua que o sogro, obviamente, usaria de toda a sua influência como ex-ministro para impedir a aprovação da referida lei. Anastácio, entretanto, volta logo em seguida, trazendo nas mãos o parecer negativo do ministro já publicado no jornal. Com exceção do Dr.

Florêncio, é claro, os homens comemoram euforicamente essa vitória, diante do que Esmeralda, procurando desanimá-los, mostra-lhes, cheia de confiança, que a guerra não acabara, já que, apesar dessa derrota, as mulheres podiam ainda contar com o valioso recurso da Constituinte para a aprovação do sufrágio feminino.

A simplicidade deste enredo denuncia uma comediógrafa comedida em sua primeira experiência no gênero, que no entanto, apesar de estreante, sabia que, para expor e debater uma questão social no palco, essa simplificação era uma exigência a ser cumprida. Assim, esse enredo quase ingênuo revela também e, sobretudo, a feminista inabalável, mais interessada em conquistar o público não propriamente através de uma história ‘bem-bolada’, mas sim através de um rápido flagrante tomado de cenas do cotidiano doméstico do seu tempo que, guardadas as devidas proporções, com certeza vinha sendo afetado pelos últimos acontecimentos relacionados com a questão das mulheres. Seria, portanto, esse instantâneo, mera teatralização de fatos tirados da ‘vida real’, que lhe daria a vantajosa oportunidade de expor ao vivo, em alto e bom som, seus argumentos e convicções a respeito do voto feminino e da almejada igualdade social entre os sexos.

Neste sentido, Josefina de Azevedo se aproxima bastante dos dramaturgos brasileiros da chamada escola realista, que, voltados para a pintura dos costumes e a discussão de questões sociais, se obrigavam a montar enredos, em geral, bastante simplificados, principalmente se comparados às intrincadas tramas românticas. Entre as peças escritas pelo já citado dramaturgo, crítico e tradutor Quintino Bocaiúva, por exemplo, está o drama realista *Os mineiros da desgraça*, cujo enredo, como observa Faria,²⁷ feito para condenar a usura, “é simples demais, quase um pretexto para a exposição de idéias, de opiniões sobre a organização social, de defesa da honestidade, do trabalho, da honra, de um estilo de vida, enfim, regido pelos bons sentimentos”.

27. FARIA, *op. cit.*, p. 200.

Entretanto, mesmo carente de uma trama mais elaborada, *O voto feminino* não se reduz ao que poderia ser um mero 'bate-boca' cênico entre casais, já que seus personagens, embora também pouco encorpados, movem-se coerentemente a partir de vontades e objetivos opostos e, no enfrentamento dos obstáculos a serem removidos para realizar essas vontades, se confrontam mutuamente, fazendo surgir no corpo da peça um dos elementos básicos e determinantes da ação dramática – o conflito, que no caso específico dessa comédia, se configura, como se verá adiante, não exatamente como um conflito de um personagem contra outro personagem ou de um personagem contra um grupo, mas um conflito de um grupo contra outro grupo.²⁸

Dentro da reduzida constelação de personagens que povoam o universo dessa pequena comédia, Inês e Anastácio são os principais responsáveis pelo desenvolvimento e condução da linha de ação dramática, sendo que os secundários atuam basicamente como uma espécie de eco, cuja presença cumpre mais o objetivo de propagar e reforçar as ações dos protagonistas.

Inês, a protagonista, é uma mulher brasileira, de meia-idade, inteligente e instruída, embora sem formação profissional, casada com um homem rico e de elevado *status* social, dona-de-casa e mãe de uma filha já casada; interessada em política, literatura, artes plásticas, teatro, é uma mulher atualizada pela imprensa diária, consciente dos seus direitos na sociedade, os quais de-

28. A respeito da natureza do conflito dramático, ver PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983; —. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989. Citado neste, Patrice Pavis considera que “todo conflito dramático descansa [...] numa contradição entre dois grupos, duas classes ou duas ideologias que se encontram em conflito, num momento histórico determinado. Em última instância, o conflito não depende só da vontade do dramaturgo, mas sim das condições objetivas da realidade social descrita.”, cf. PALLOTTINI, *Dramaturgia...*, p. 86.

fende ardorosamente, em especial o direito do voto; é também uma mulher decidida, persistente, destemida, persuasiva e incisiva, que luta com audácia por suas convicções sobre a emancipação feminina. Reunindo em si tanto o papel de sujeito como de herói da peça,²⁹ é ela quem efetivamente comanda a ação dramática, reacendendo, a cada nova aparição que faz em cena, o impasse gerado pela oposição entre ela e o marido; nas cenas que antecedem imediatamente o clímax da comédia, por exemplo, dizendo ter boas notícias para dar, ela entra eufórica na sala onde os homens estão reunidos e, em seguida, rebate a irônica grosseria feita por Anastácio na tentativa de calar-lhe a boca:

INÊS - Pois como ia dizendo, tenho boas notícias a dar.

ANASTÁCIO - É escusado, não quero aqui mais discussões.

INÊS - Pois quero eu! De ora em diante mandam todos igualmente. E para o futuro, seremos iguais perante a lei. (Cena 14^a).

Anastácio, seu antagonista, é um brasileiro, também de meia-idade, rico, cuja ascensão profissional na área política – ocupou os cargos de conselheiro e ministro do Império – foi conquistada graças à assessoria intelectual prestada anonimamente pela esposa e a filha; marido tradicional, que desaprova com rigor as idéias avançadas que sua esposa transmite à filha do casal, principalmente as relativas à emancipação feminina, é autoritário, avarento, egoísta, intransigente e conservador; homem de muitos preconceitos e pouco escrúpulo, é capaz de subornar terceiros para alcançar seus objetivos, mas incapaz de perceber nitidamente os aspectos fundamentais das reivindicações femini-

29. De acordo com UBERSFELD, Anne *apud* ARÉAS, Vilma. Martins Pena: um crítico social. In: NUNÉZ, Carlinda Fragale Pate *et alii*. *O teatro através da história*. Introd. Tânia Brandão. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage, 1994. p. 46, “o sujeito define-se por sua relação com um objeto desejado e pela aspiração à mudança da situação: o herói, por seu turno, é determinado pela importância de sua presença na peça, número de aparições em cena, etc.”

nas: de acordo com sua percepção distorcida, baseada na suposição difundida popularmente a respeito de uma excessiva e exclusiva preocupação feminina com as aparências, a luta das mulheres por seus direitos políticos estaria restrita às circunstâncias secundárias e aparentemente prestigiosas de “ir ao parlamento, sobraçar uma pasta, andar de *compé* e ordenanças. São assim todas as mulheres.” (Cena 7ª).

Valendo-se do recurso maniqueísta próprio das peças de tese,³⁰ Josefina de Azevedo divide o conjunto dos personagens de *O voto feminino* em dois blocos antagônicos, o feminino e o masculino, liderados, respectivamente por Inês e Anastácio, já que é este quem, por exemplo, convence Rafael e Antônio da necessidade de declarar guerra às mulheres, da mesma forma que é Inês quem incute em Esmeralda e Joaquina a convicção de que podem aspirar às mais elevadas posições profissionais. Esse antagonismo é enfatizado pela reduplicação, com as devidas *nuances* escolhidas pela autora, das figuras do homem autoritário e de mentalidade atrasada – através dos personagens Rafael e Antônio – e da mulher moderna e consciente dos seus direitos como tal na sociedade – através de Esmeralda e Joaquina.

Dessa forma, os mais prováveis desdobramentos de Anastácio, caso ele fosse mais jovem ou mais pobre, aparecem, respectivamente, em Rafael e Antônio. O primeiro, casado com a filha de uma família de prestígio, é um jovem deputado, caracterizado não apenas como um político inapto e completamente despreparado, mas também como uma criatura indolente e o mais indeciso dos homens: dividido entre a justiça e o ‘perigo’ das reivindicações femininas, ele é um verdadeiro fantoche nas mãos da esposa, da sogra e do sogro, mas termina por se deixar envolver pelo sogro na luta contra as mulheres.

Já Antônio, noivo de Joaquina, é delineado como o rapaz astucioso, namorador mas avesso aos compromissos de ca-

30. FARIA, *op. cit.*, especialmente p. 30, 175, 230.

samento, que ocupa uma posição social inferior, mas tanto quanto os dois representantes da classe alta, teme profundamente as ameaças de mudanças dos papéis sociais das mulheres; seu maior interesse é, contudo, conseguir os favores sexuais da ‘noiva’, mediante insistentes promessas de casamento e ardentíssimas confissões de sua paixão, feitas, é claro, dubiamente, como no seguinte diálogo:

ANTÔNIO - [...] Eu é que, em gostando dum derriço como tu, não estou com cerimônias... vou entrando... E não faço questão de que me mandem prender, porque como tu sabes, o pássaro preso na gaiola também canta, depois da prisão vem a soltura...

JOAQUINA - E quem falou em prendê-lo? (*aparte*) Ouviu tudo!

ANTÔNIO - Você mesmo. E não sei para quê... se eu já estou preso pelo beicinho...³¹

JOAQUINA - Eu cá me entendo. Os homens... É verdade: que vieste aqui fazer?

ANTÔNIO - Eu? Vim procurar o patrão... e ver-te. Ora, aí está!

JOAQUINA - Ver-me? Só?... (*suspira*)

ANTÔNIO - Só... e procurar o patrão!

JOAQUINA - Ver-me só!... (*suspira*) Ai! ai!

ANTÔNIO (*suspirando*) - Só!... se nós já fossemos casados!...

Integrantes do bloco oposto, estão Esmeralda e Joaquina, cujos traços caracterizam o que seria, no caso da primeira, uma Inês mais jovem, capacitada intelectual e formalmente para exercer cargos públicos e políticos, suficientemente conscientizada a respeito dos direitos sociais e políticos das mulheres, embora modesta e menos radical, dispondo-se, a princípio, a reprimir as próprias ambições profissionais em função das do marido; en-

31. A expressão *estar preso pelo beicinho* é, sem dúvida, uma derivada de outra expressão da época, *ficar pelo beicinho*, que significa “apaixonar-se”, cf. ALMEIDA, Francisco e BRUNSWICK, Henrique *apud* AZEVEDO SOBRINHO, e VALENÇA, *op. cit.*, p. 207.

quanto que, no caso de Joaquina, temos o que seria uma Inês vinda de um estrato social mais baixo, mas que, também ambiciosa e decidida, enxerga outros horizontes além do estritamente doméstico previsto para a mulher dentro do casamento, embora sua percepção um tanto distorcida, provavelmente pela falta de instrução, a faça pensar simplesmente que “as mulheres agora vão ser como os homens. [...]” e os homens “como as mulheres.” (Cena 10^a). Além disso, é através dela que se mostra, comicamente, a face da mulher preocupada também e mais livremente com as questões erótico-amorosas, já que suas aspirações de ascensão profissional ligam-se diretamente aos seus naturais desejos de satisfação sexual. Entrevistos não apenas na sua insistência em unir-se pelos laços matrimoniais ao homem amado, esses desejos se mostram também nos suspiros insinuantes dados por ela, após cada uma das maliciosas repetições que faz da resposta do noivo, primeiro como interrogação, em tom de espanto e descrença – “Ver-me? Só?...” – e em seguida como exclamação, de pura decepção – “Ver-me só!...” – conforme se viu no diálogo acima citado. A graça leve e ambigualmente erótica desta cena se completa com a demonstração de que Joaquina, mesmo entusiasmada pelas chances de mudar de vida, tem o pensamento concentrado nos prazeres do sexo, tanto que, afogueada, acaba dando uma interpretação picante até às palavras hostis do noivo, irritado com a idéia de ter que ficar em casa para cuidar da limpeza da roupa:

ANTÔNIO - E eu que fico fazendo?

JOAQUINA - Tu não precisas trabalhar, não, ficas em casa.

ANTÔNIO - Para lavar as tuas saias e esfregar a tua roupa? Eu nunca tive jeito para esfregações...

JOAQUINA - Como é bom!

ANTÔNIO - O quê? As esfregações? Nada, eu não sou homem para estas coisas. Não quero... (Cena 10^a).

À parte os três casais mencionados, é posto em cena ainda um personagem ímpar, não apenas no sentido de não ter um par, nem tampouco um duplo, mas, sobretudo, no sentido de encarnar a imagem singular do homem público, sensato e consciente, idealizado pela autora para defender, talvez até no Congresso, a questão do sufrágio feminino. Esse personagem, Dr. Florêncio, é um homem solteiro, amigo da família do ex-conselheiro Anastácio que, ao contrário deste e do ‘colega’ Rafael, tem idéias avançadas a respeito da situação social das mulheres e defende, inclusive através da imprensa, o direito do voto feminino.

Criado para mostrar explícita e racionalmente a coerência das idéias defendidas por Josefina de Azevedo, esse personagem, fazendo as vezes de um *raisonneur*, desempenha a contento a função de porta-voz da autora, defendendo-lhe as idéias não somente junto aos outros personagens, mas principalmente, junto ao público espectador/leitor. É verdade, porém, que, com relação ao *raisonneur* típico das comédias realistas brasileiras escritas sob a influência da escola francesa no início da segunda metade do século XIX, ele tem uma diferença que o torna, vantajosamente, menos defeituoso que o modelo. Ao contrário do *raisonneur* maçante, com suas falas longas demais e cheias de retórica que, com suas preleções intermináveis sobre o tema discutido, acaba por comprometer, às vezes irremediavelmente, a qualidade formal da peça – como acontece, por exemplo, na comédia *O Crédito* (1857), de José de Alencar³² – o Dr. Florêncio é um *raisonneur* mais leve e menos monótono, cujas principais intervenções, embora um pouco sentenciosas, estão longe de ser enfadonhas: feitas através de frases curtas e, muitas vezes, interrogativas, integram-se satisfatoriamente ao ritmo ágil do diálogo, dando-lhe, inclusive o tom instigante de um jogo de perguntas e respostas.

Referindo-se ao voto feminino como “uma das mais belas conquistas deste fim de século; a reparação de uma injustiça

32. FARIA, *op. cit.*, p. 174-77.

secular, dos tempos bárbaros”, o eminente ‘doutor’ tenta acalmar a exaltação dos amigos, na cena em que estes voltam a discutir com suas esposas a respeito dessa questão e, a fim de fazê-los raciocinar com ele, levanta uma série de interrogações:

DOUTOR - Se a mulher tem aptidão para adquirir títulos científicos, porque não há de ter para os cargos públicos?

INÊS - Apoiado; e aqui está a Esmeralda para prova.

DOUTOR - Se pode exercer cargos públicos, por que não há de poder desempenhar o mandato?

ANASTÁCIO - Mas nesse caso, teremos também de ser governados por elas.

RAFAEL - Virão ocupar os nossos lugares.³³

DOUTOR - Quando provarem competência para eles, por que não?

Em resumo, Dr. Florêncio tenta fazê-los ver a inconsistência de seus temores com relação a um suposto “reinado das saias”, que deverá ser antes “o reinado das competências”, a ser provada pelos candidatos aos mandatos políticos, independentemente do sexo dos mesmos (Cena 14^a).

É preciso assinalar, entretanto, que essa função de portavoz da autora é exercida alternadamente também pelos personagens femininos, especialmente Inês, através de quem o público

33. Apesar de ter sido escrito há mais de um século, *O voto feminino* é um texto atualíssimo, que trata de questões ainda hoje polêmicas – como a da luta das mulheres por sua participação na esfera política do país e a do temor masculino frente a mesma – levantadas há 6 anos pelo projeto de lei apresentado na Câmara Federal pela deputada Marta Suplicy, que prevê uma cota mínima de 30% de mulheres nas listas partidárias de candidatas a cargos no Legislativo. É simplesmente espantoso que, passado tanto tempo, a situação de desigualdade político-social entre os sexos ainda esteja a exigir a utilização de instrumentos dessa natureza para garantir uma participação mais igualitária das mulheres no poder. Detalhe que impressiona, é a coincidência dos termos usados por alguns deputados, em suas ridículas reações de oposição à referida proposta: “Elas querem o nosso lugar”, “vão ocupar nosso espaço”; cf. SUPPLICY, Marta. *Mulheres e cotas. Folha de São Paulo*, 4 set. 1995. p. 3.

vem a conhecer, ‘pessoalmente’, a intensidade da insatisfação da autora de *O voto feminino* quanto à posição das mulheres na sociedade, o avanço de suas idéias a esse respeito e a ousadia de suas atitudes frente à hegemonia do domínio masculino. Já no início da peça, às reclamações do marido de que para ela só eram “importantes as discussões de política, a literatura piegas desses franchinotes que andam peralteando pela rua do Ouvidor, as borradelas dos pintores, os teatros, os partidos e até os duelos!”, ela responde com toda a segurança e petulância que tem para enfrentá-lo:

INÊS - Naturalmente. Então queria o Sr. que assim não fosse?

ANASTÁCIO - Está visto. Ah! mulheres!... mulheres!...

INÊS - Já não estamos no tempo da mulher objeto de casa, escrava das impertinências masculinas.” (Cena 2^a).

Igualmente, na cena da primeira discussão entre os dois casais, em que Anastácio explicita sua opinião de que para ele “nem há dúvida” que a mulher “é, é e será sempre” inferior ao homem e que a educação dada à filha “foi para [ela] ser uma belíssima mãe de família”, Inês reafirma mais uma das idéias defendidas por Josefina de Azevedo nas páginas de *A Família*, dizendo convictamente:

INÊS - Havemos de ser iguais; se a mulher está habilitada para ser mãe, essa missão sublime e grandiosa, porque o não há de estar para exercer o direito de voto? (Cena 7^a).

Demonstrando conhecimento suficiente da técnica teatral relativa à caracterização de personagens, Josefina de Azevedo utilizou-se basicamente do diálogo para delinear os perfis daqueles que escolheu para recriar em sua comédia. É a partir das diversas falas de e sobre os vários personagens que são passadas quase todas as informações sobre a posição social, a profissão, o modo de ser, as convicções ideológicas

e morais de cada um. É o próprio Anastácio, por exemplo, quem explicita a informação sobre sua antiga ocupação profissional, quando, na tentativa de barrar a ameaça feita pela esposa de 'abrir a boca', lhe diz:

ANASTÁCIO - Sra. D. Inês, lembre-se de que eu sou um ex-conselheiro de zzzzzzzEstado do ex-Império e já fui ministro! (Cena 7ª).

E é a esposa, por sua vez, quem se encarrega de denunciar, logo em seguida, a incompetência dele para esses cargos, ao concordar ironicamente com ele e, ao mesmo tempo, provocar-lhe o ridículo com a afirmação de que, no exercício dessas funções, ele só cumpria a tarefa de assinar os documentos expedidos, já que suas verdadeiras autoras, ela e a filha, não tinham esse direito:

INÊS - Lembro-me, sim; e por sinal que não era o senhor quem escrevia os despachos, mas sim eu e minha filha, que nem sequer tínhamos o direito de assiná-los.

De modo semelhante, a recriminação dele quanto ao fato de Inês ter idéias feministas e inculcá-las no espírito da filha, aparece através do diálogo seguinte, que tem ainda a vantagem de já remeter a uma característica desse terceiro personagem, Esmeralda:

ANASTÁCIO - Ora figas! A senhora é que não está em si; perdeu a razão.

INÊS - Ah! não quer que nós tenhamos direitos?!

ANASTÁCIO - Não, decerto. O pior é que a Sra. já está transtornando a cabeça de minha filha, que anda-me também com as mesmas idéias. (Cena 2ª).

É ainda através do diálogo entre Anastácio e Inês, em que ele a recrimina por não dar atenção ao "dever de uma boa dona da

casa", que se caracteriza o interesse dela pela política e pelas artes e literatura. Já o seu estilo incisivo permeia praticamente todas as suas falas, mas em especial as dirigidas ao marido e ao genro, através das quais se desmascara a fraqueza intelectual de ambos, expondo-os ao ridículo. Na cena, já mencionada, em que este reafirma sua opinião acerca da inferioridade das mulheres, ela dispara sua mordacidade, não apenas contra ele, mas também contra o genro, cujo apoio, sempre oscilante, acabava de perder para o oponente:

INÊS - Não é, não é e não é. Que desaforo! A mulher inferior ao homem! Então foi para ser inferior a um carroceiro que o Sr. mandou educar sua filha?

ANASTÁCIO - Foi para ser uma belíssima mãe de família. Ora figas!

RAFAEL (*entusiasmando-se*) - Apoiado.

INÊS (*olhando para Rafael*) - Foi para ensinar ao marido, assim como eu ensinei ao senhor. Ora aí está para o que foi!

ANASTÁCIO - Pois que fosse; mas não para ser votante... Ora figas! Figas!

A força dessa característica da personalidade de Inês é, aliás, reforçada pela fala do próprio Rafael, que sentido-se plenamente atingido, comenta logo em seguida:

RAFAEL (*baixo a Inês*) - D. Inês, olhe que isso é muito pesado!

Usados com a parcimônia exigida pela estética teatral então vigente – que tinha a naturalidade em cena como um dos preceitos a ser seguido – os monólogos e os apartes também serviram de recurso à caracterização dos personagens de *O voto feminino*, especialmente daqueles através dos quais se filtra a comicidade da peça.³⁴ A informação relativa

34. De acordo com VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 19, o aparte foi um recurso literário muito usado no classicismo francês, mas a partir das mudanças instituídas por Antoine (1858-1943) e Stanislavski (1863-1938) na arte de representar, sua utilização se restringe a efeitos cômicos na forma de pequenas tiradas irônicas.

às segundas intenções de Joaquina quanto a ter um emprego que lhe desse o poder de mandar prender o noivo, por exemplo, bem como a resistência deste em casar-se com ela, é revelada através desse recurso. Indagada pela patroa sobre a razão de querer ser ministra, Joaquina responde em voz alta e depois em aparte:

JOAQUINA - Para nada, não senhora. (*aparte*) Para mandar prender aquele ingrato do seu Antonico que não se quer casar comigo. (Cena 5ª).

Da mesma forma, a lerdeza e a ignorância de Rafael são evidenciadas comicamente logo na primeira cena em que ele aparece, através de um aparte dado por Inês logo após a pergunta de Esmeralda sobre a opinião dele quanto às possibilidades de aprovação da lei do voto feminino:

ESMERALDA - É possível que seja decretada, não? E o que dizes tu?

INÊS (*aparte*) - O que diz? Nada, como de costume.

RAFAEL - Eu!... eu!... aplaudo com entusiasmo essa propaganda.

E logo na cena seguinte, é o próprio Rafael que, então indagado pelo sogro sobre sua opinião a respeito da afirmativa afrontosa feita pela sogra, repete, ainda que em voz alta, os termos do aparte feito por Inês:

INÊS - Calamidade é a de termos homens como o Sr. que procuram aniquilar os nossos direitos em proveito de sua vaidade.

ANASTÁCIO (*para Rafael*) - O que diz a isso?

RAFAEL (*atrapalhado, olhando para Esmeralda*) - Eu... eu não digo nada.

Já a avareza do opulento³⁵ ex-conselheiro é mostrada comicamente através do monólogo da cena que abre a peça,

35. A opulência da família se caracteriza basicamente pela rubrica, aliás bastante sucinta, que descreve o cenário: *Sala em casa do conselheiro Anastácio. Mobília rica. Decoração de luxo.*

em que esse personagem, conferindo uma nota de compras de armazém, enumera item por item, seguido do respectivo preço, interrompendo-se por um instante apenas para comentar o alto custo do toucinho – produto de custo reconhecidamente irrisório ainda hoje – e, uma vez feita a conta, ainda repete o valor encontrado, ficando indignado por descobrir uma diferença de onze vinténs:

ANASTÁCIO - [...] Soma 4:780. Quatro mil setecentos e oitenta, bem certos. Mas em que foi então que minha mulher gastou cinco mil réis?! [...]”³⁶

Além disso, é nesse mesmo monólogo que se dá a informação de que Inês era uma mulher atualizada e pouco interessada nas questões domésticas; demorando a ser atendido pela esposa, de quem exige explicações sobre a nota, Anastácio diz ainda para si mesmo:

ANASTÁCIO - [...] Há de estar lendo os artigos de fundo dos jornais diários. É a sua mania! [...]

ANASTÁCIO - Arre! que a Sra. minha mulher em se metendo no gabinete de leitura, não se lhe importa que a casa caia. Isto é demais. Ora figas!

No que diz respeito a outro poderoso recurso de caracterização de personagens dramáticos, a linguagem, a autora também conseguiu bons resultados, tanto com relação ao tom coloquial corretamente adequado à realidade cotidiana e prosaica de pessoas comuns retratadas em situações de ridícula confrontação, vividas em seu ambiente familiar, quanto com relação às variantes dos diferentes tipos humanos aí presentes. Pode-se dizer que Josefina de Azevedo explorou com habilidade as possibilidades de utilização da lin-

36. Um vintém era o equivalente a vinte réis.

guagem como elemento de identificação dos diferentes níveis sociais e intelectuais dos personagens de *O voto feminino*, daí extraíndo também a maior parte da comicidade de sua peça.

Anastácio, por exemplo, é um dos personagens no qual essa caracterização pela linguagem mais se destaca. Definido como um homem desnordeado diante do que ele chama de a “revolução das saias” (Cena 7ª) e absolutamente vazio de argumentos que lhe sustentem a oposição contra a emancipação feminina, essa sua característica aparece muito bem marcada através de um cacoete lingüístico, que o faz iniciar, encerrar ou entremear suas falas invariavelmente com a expressão “ora figas”, ou simplesmente “figas” e, às vezes, “figas, figas”.³⁷ Assim estilizada através de um tique mecanicamente repetitivo, a linguagem desse personagem masculino evidencia exemplarmente sua inferioridade intelectual em relação à inteligência e à consistência de argumentação dos personagens femininos. Até certo ponto camuflada, tal idiotice se compara à ignorância e à negligência do genro, especialmente no diálogo em que, comentando com este a intensidade do movimento das mulheres, o ex-conselheiro só consegue encontrar uma expressão para defini-la – “uma figa”:

ANASTÁCIO (*entrando, sem reparar em Antônio*) - Irra ! É uma calamidade! o mulherio está alvorado!

RAFAEL - O caso está tomando proporções assustadoras.

ANASTÁCIO - Não pode ser! É uma desgraça se tal acontecer! É o fim do mundo! É... é... (*a Rafael*) O que é que é?

37. Usada aqui como uma espécie de xingamento mais próximo da expressão *ora bolas*, designativa de enfado ou reprovação, essa expressão guarda, obviamente, o sentido de pouco apreço ou irritação por uma pessoa ou coisa que se manifesta com a expressão *duma figa*, cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 775-76. É interessante notar que, considerada a raiz etimológica da palavra *figa*, do latim tardio *fica*, “vulva”, pode-se pensar que, em sua origem, essa expressão deve ter sido usada como um xingamento chulo.

RAFAEL - Eu sei lá o que é!

ANASTÁCIO - Pois sei eu... É... é... (*com custo*) é uma figa, ora, aí está o que é. (Cena 11ª).

Convém notar que, nesta passagem, o recurso lingüístico que reforça a caracterização das já citadas fraquezas de Rafael – o uso freqüente de reticências no início das falas, configurando uma espécie de gagueira – se incorpora enfaticamente à linguagem de Anastácio, evidenciando assim a fragilidade que os aproxima. Por outro lado, observa-se que também algumas falas de Inês e Esmeralda são marcadas por suspensões obtidas através do mesmo recurso, mas, no caso de Inês, especificamente, longe de delinear um falar titubeante como o de Rafael, as reticências são utilizadas para a veiculação da expectativa central criada em torno da aprovação do voto feminino, desde as primeiras cenas da comédia:

INÊS - Se passar a lei... (Cena 2ª).

INÊS (*que tem estado a conversar com Esmeralda, durante o aparte de Joaquina*) - No dia em que for decretado o nosso direito de voto... (Cena 5ª).

Importa aqui salientar um recurso lingüístico utilizado pela dramaturga para marcar a agudeza de espírito da protagonista da comédia em contraste com a tolice do antagonista, que consiste no fato de Inês retomar o dito do seu interlocutor, conseguir dá-lo por não dito e simultaneamente transformá-lo no seu dito. A seqüência do diálogo anteriormente citado, em que ela desmascara o esnobismo do marido com relação às elevadas posições que ele ocupara no governo, mostra mais claramente a eficácia desse recurso, através do qual se imprime maior agilidade ainda ao ritmo constantemente acelerado dos diálogos da peça:

ANASTÁCIO - Sra. D. Inês, lembre-se de que eu sou um ex-conselheiro de Estado do ex-Império e já fui ministro!

INÊS - Lembro-me sim; e por sinal que não era o senhor quem escrevia os despachos, mas sim eu e minha filha, que nem sequer tínhamos o direito de assiná-los.

ANASTÁCIO - Figas! figas! A senhora não sabe que é mulher?

INÊS - E o senhor não sabe que uma mulher não é inferior ao homem? (Cena 7ª).

Entre outros, vale citar ainda um dos exemplos que aparecem logo no início da comédia:

ANASTÁCIO - [...] O pior é que a Sra. já está transtornando a cabeça de minha filha, que anda-me também com as mesmas idéias.

INÊS - Sem dúvida alguma. E há de aproveitar muito, a nossa querida Esmeralda.

ANASTÁCIO - Há de ser muito divertido.

INÊS - Que bonito futuro está reservado à nossa filha!

ANASTÁCIO - Se for uma boa mãe de família...

INÊS - Há de ser; e também uma das melhores figuras da nossa política... (Cena 2ª).

Bem explorada também como marca distintiva entre as duas classes sociais focalizadas em *O voto feminino*, a linguagem de alguns de seus personagens, ou melhor, dos que pertencem à classe baixa, se distingue da dos outros pelo uso de gírias e expressões mais populares, a exemplo das que Antônio utiliza para se dirigir manhosamente a Joaquina, como “tentação” e “meu *quitute*”, às quais junta, entretanto, um palavreado mais rude e indelicado, como “derriço”, “mulher”, “diabo”, que mostram mais nitidamente suas intenções de pouca consideração e seriedade com relação à ‘noiva’. Assim, ao flagrá-la em seus devaneios de “apanhar o seu lugarzinho” depois que “a patroazinha for uma

grande coisa”, para mandar prendê-lo e forçá-lo a casar-se com ela, Antônio se aproveita para enchê-la de esperanças, desmanchando-se todo em dengos e meiguices:

ANTÔNIO - Para isso não é preciso prender-me.

JOAQUINA - Ui!

ANTÔNIO - Não te assustes, meu *quitute*,³⁸ sou eu. (Cena 10ª).

Já quando percebe a animação da ‘noiva’ com relação às perspectivas de mudanças dos papéis sociais femininos e as dificuldades que teria para conseguir tê-la não como esposa, mas como amante, Antônio se refere a ela usando termos mais ásperos, que deixam transparecer sua indignação em ter que concordar com as novas exigências dela para assim garantir o sucesso dos seus planos libidinosos. É completamente horrorizado que ele então diz para si mesmo:

ANTÔNIO (*só*) - E esta! Ser obrigado a fazer de mulher para fisgar este diabo! É horroroso! Porque afinal de contas, se isto acontecer, serei obrigado a escamar o peixe, limpar o quarto da mulher, lavar a roupa e fazer a goma para as saias! Isto põe um homem na espinha³⁹! Porém no meio disto tudo, do que eu tenho birra é da cozinha! Cozinhar, eu?... que sempre tive *quixilia*⁴⁰ pelas panelas! Qual! isto não pode nem deve acontecer. Prefiro morrer de fome a ter de mexer em panelas! (Cena 11ª).

38. *Quitute* é o mesmo que *petisco*, “iguaria saborosa”; figuradamente significa “meiguices, encantos, quindins”; *meu quitute* equivale a *meu quindim*, isto é, “benzinho, amorzinho”; cf. FERREIRA, *op. cit.*, p. 1436, 1439.

39. A expressão *estar na espinha* significa “estar excessivamente magro; não ter saúde; ter só a pele sobre os ossos; estar na miséria”; cf. AULETE, F. J. *Caldas. Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 2. ed. atualizada. Lisboa: A. M. Pereira, 1925. v. 1, p. 926.

40. *Quixilia*, variante de *quixila* significa “repugnância”, “antipatia”; cf. FERREIRA, *op. cit.*, p. 1439.

Da mesma forma, a diferença do nível social dos personagens dessa comédia aparece marcada em sua cena final, na qual, após a leitura do parecer negativo do ministro sobre o voto feminino – feita por Anastácio – Antônio e Rafael exteriorizam, cada um à sua moda, a mesma reação de aprovação. O último exclama polidamente:

RAFAEL - Bravo! Muito bem!

Por seu turno, o primeiro, bem menos ‘elegante’, se manifesta através de uma expressão popular de tom puramente jocoso:

ANTÔNIO - A-q-u-i! Menéres!⁴¹

Logo em seguida, entretanto, ao se dirigir ao patrão numa tentativa de constestá-lo em sua reprovação a respeito da notícia trazida por Anastácio, Antônio consegue ser bastante polido, pedindo licença para dizer o que pensa e, depois de raciocinar seguindo o estilo do ‘doutor’, termina repetindo literalmente parte de uma fala de Anastácio no início da peça, mas encerrando-a de modo a indicar que, de tão repetida, já se tornara uma espécie de estribilho, utilizado indistintamente pelos homens das diferentes camadas sociais:

ANTÔNIO - A mulher não foi feita de uma costela do homem?
DOUTOR - Foi.

41. Essa expressão é a forma reduzida de *a-q-u-i qui meneres*, que de acordo com NASCENTES, Antenor. *Tesouro da fraseologia brasileira*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 12, significa “exatamente; é isso mesmo.”; também cf. LELLO, José e LELLO, Edgar. *Lello Universal. Dicionário enciclopédico luso-brasileiro*. Porto: Lello e Irmão, [s. d.]. v. 1, p. 188. e *Lello Popular. Novo dicionário ilustrado luso-brasileiro*. Porto: Lello e Irmão, 1986. p. 127, a expressão *aquemeneres* ou *aquemunéris* (do alemão *ach*, ah!; *mein*, meu; *herr*, senhor) tem o significado de “assim mesmo; exatamente; sim, meu senhor”, ou ainda, “deste no vinte”, expressão equivalente a “acertar, adivinhar, dar com a chave do enigma.”

ANTÔNIO - A costela é o emblema do descanso. Portanto, a mulher não foi feita para a calaçaria das ruas.

ESMERALDA - Para que foi então?

ANTÔNIO - Para os arranjos da casa... e etc. e tal. (Cena 17^a).

O linguajar de Joaquina é também entremeado por gírias e outros termos bastante populares na época em que foi escrito *O voto feminino*, como por exemplo a que ela usa no final da cena 10^a, anteriormente citada, quando depois de impor ao noivo as condições sob as quais ela aceitaria casar-se, despreza atrevidamente a severa crítica feita por ele, retrucando:

JOAQUINA - Qual nada! A mulher está na ponta!⁴²

As duas falas que se seguem e encerram essa cena – que é, talvez, uma das mais engraçadas da peça – são construídas a partir de um procedimento linguístico semelhante ao citado anteriormente com relação à linguagem de Inês, remetendo a um dos recursos cômicos usados freqüentemente por Arthur Azevedo. Este, como esclarece Rachel T. Valença,⁴³ “consistia exatamente em introduzir vocábulos inesperados dentro de uma frase feita, suscitando no público estranheza e hilaridade.” Josefina de Azevedo realiza algo bastante semelhante, ao fazer Antônio repetir o final da expressão dita por Joaquina e, modificando-a pelo acréscimo de duas palavras-chave, *cozinha* e *quintal*, transformá-la numa espécie de frase feita, provavelmente surgida na época para desmerecer e ridicularizar as reivindicações e vitó-

42. O significado da expressão *estar na ponta* é “estar bem vestido; distinguir-se”; cf. NASCENTES, *op. cit.*, p. 245; nesse último sentido, aliás, mais próximo do uso atual, é que Josefina de Azevedo parece tê-la usado, tanto nessa fala de Joaquina, como nos primeiros versos da estrofe final do dueto cantado pelas mulheres, como se verá mais adiante.

43. Cf. VALENÇA, Rachel Teixeira. Arthur Azevedo e a língua falada no teatro. In: AZEVEDO, Artur. *O tribofe*. Estabelecimento de texto, notas e estudo linguístico de Raquel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 233.

rias feministas e com algumas variações ainda hoje surpreendentemente repetida. Mostrando, entretanto, que as mulheres não deviam se deixar intimidar por ‘argumentações’ de natureza tão insignificante, a autora faz Joaquina reafirmar, à sua moda, a idéia de que a realização profissional deveria ser para elas uma prioridade:

JOAQUINA - Qual nada! A mulher está na ponta!

ANTÔNIO - Sim... sim... na ponta da cozinha ou, quando muito, na do quintal!

JOAQUINA - Olha, eu gosto muito de ti; mas lá por isso não é que eu hei de deixar o meu emprego. Se quiseres casar comigo é assim; se não é *chuchar* no dedo.⁴⁴ (*sai*)

Cabe ainda ressaltar a eficiente cristalização do perfil dos personagens feita através da linguagem utilizada nas coplas que entremeiam e finalizam essa pequena comédia. Os traços do caráter belicoso, firme e racional dos dois personagens femininos criados exclusivamente para concretizar a preocupação das mulheres a respeito de sua emancipação, Inês e Esmeralda, estão fortemente sublinhados, tanto nos versos do primeiro dueto, quanto nos do *ensemble* final,⁴⁵ por um vo-

44. A expressão *ficar a chuchar no dedo* significa “ser logrado, ver frustrada uma esperança”; cf. LELLO, e LELLO, *op. cit.*, p. 548.

45. Com relação a algumas características formais dessas coplas, deve se registrar que os dois duetos foram escritos em redondilha maior, verso básico da poesia popular das literaturas portuguesa e espanhola desde os trovadores medievais, com acentuação em todas as sílabas ímpares; já no *ensemble*, foi empregado o eneassílabo, com acentuação na 3^a, na 6^a e na 9^a sílabas, que por sua cadência uniforme e pausada, se presta a composições de hinos patrióticos e poemas cuja expressividade ressalta da absoluta regularidade rítmica. Quanto à estrofação, tanto no segundo dueto como no *ensemble*, empregou-se a oitava, em que se alternam as diferentes vozes, seguida de uma quadra final para ser cantada em uníssono, sendo que no *ensemble*, há duas quadras finais, uma para as mulheres e outra para os homens; já no primeiro dueto, a oitava inicial foi acrescida de um verso - “Venceremos pelo amor” - que escapa curiosamente também, em certa medida, aos limites do campo semântico aí criado. Com relação às combinações rítmicas, foi empregado o esquema de rimas alternadas (*abab*), com variantes no primeiro dueto, que apresenta falta de rima nos versos ímpares, e também no segundo, cujos primeiros quatro versos apresentam rima oposta (*abba*).

cabulário especificamente vinculado ao tema da guerra e da disputa pelo poder, em que se destacam palavras como “luta”, “vitória”, “glória”, “vencedor”, “fortes”, além de outras delas derivadas, como os verbos em flexão “lutemos”, “venceremos”, “vencerá”, “batalhemos”, sendo que na última estrofe do dueto é que se explicita completamente essa disputa:

JUNTAS - Caia o homem! E subamos:

Para a ponta é o que se quer.

Pois que é chegado o reinado⁴⁶

Glorioso da mulher! (Cena 8^a).

Já no *ensemble* final, são também especificamente enfatizados desde os principais defeitos intelectuais e morais que definem o antagonista e seu duplo, até a firmeza retórica do *raisonneur* da comédia, passando pela agressividade de Inês. Assim, através desses versos, Josefina de Azevedo faz, na verdade, uma síntese das questões centrais focalizadas em sua peça. Por um lado, se vê a total carência argumentativa do ex-conselheiro Anastácio, patente nos versos que lhe cabe cantar e que se resumem em:

ANASTÁCIO - Ora figas! ora figa! ora figa!⁴⁷

Esta gente ‘stá doida, afinal! (Cena 17^a).

Já de outro lado, se constata um primeiro sinal de revolta por parte do marido inerte e manipulado pela esposa, no verso único cantado por Rafael, imediatamente após os dois primeiros cantados por Esmeralda:

46. Neste verso a autora deixou de indicar através do apóstrofo a fusão vocálica entre o *que* e o *é*, necessária à manutenção do esquema métrico dessa copla, a exemplo do fez em alguns versos da copla final, como por exemplo, “Isso não, q’eu não marcho no meio”.

47. O número de sílabas desse verso foge ao esquema métrico utilizado nessa copla final, devido ao emprego do plural na primeira vez em que aparece a expressão *ora figas*, o que tanto pode ter sido uma opção, como também um equívoco da autora, ou ainda um simples erro tipográfico.

ESMERALDA - A querida vitória há de, creio
 Dar-nos ganho de causa por fim.
 RAFAEL - Isso não, q'eu não marcho no meio!

Também a retórica característica do 'brilhante' advogado é revista no verso em que ele, a exemplo de suas falas em defesa do voto feminino, parte de uma interrogativa para chegar à afirmativa:

ESMERALDA - Venceremos, ou não? Doutor, diga!
 DOUTOR - Por que não?! A vitória é fatal!

E, como não podia deixar de ser, aí comparece também o estilo agressivo de Inês, *alter ego* de Josefina, num verso 'curto e grosso', através do qual aparece nitidamente seu desprezo pelas tolices ditas por certos "homenzinhos", aos quais pretendia mostrar "para quanto presta uma mulher" (Cena 8^a):

INÊS - Ah! respiga! Pois sim! oh! pois sim!⁴⁸

Nas duas quadras finais, a primeira cantada pelas mulheres e a última pelos homens, cada grupo dá o seu grito de guerra, de uma 'guerra dos sexos', que longe de ter-se encerrado com a resposta negativa sobre a lei do voto feminino, ainda teria muitas batalhas. Desse modo, elas, de um lado, esperando a vitória garantida pela razão e eles, de outro, confiando na eterna manutenção do *status quo*, encerram seus respectivos cantos, pequenos hinos de invocação guerreira, com um só refrão – "esperemos/confiantes daqui até lá".

48. O significado do verbo *respigar*, "apanhar as espigas deixadas no campo depois da ceifa" ou "recolher (estas espigas)", cf. FERREIRA, *op. cit.*, p. 1495, se estende aí para o sentido de "recolhe as tuas tolices, cala-te, recolhe-te a tua insignificância."

Procedimento idêntico é tomado em relação ao segundo dueto, cantado pelo casal de noivos que, entretanto, no que se refere à direção semântica tomada, opõe-se diametralmente ao primeiro: ao invés da 'guerra', Joaquina e Antônio cantam, mais que a paz, a 'união' entre os sexos, focalizada em seus aspectos sentimentais e eróticos. Antecipando a comicidade das falas de duplo sentido presentes na cena em que é cantado (Cena 10^a), esse dueto mostra claramente, nos seus quatro primeiros versos, duas posições diferenciadas a respeito do ato sexual:

JOAQUINA - Oh! que medo tão danado!
 Me fizeste agora entrando!...
 ANTÔNIO - Pois te assustas, meu bem, quando
 Meu prazer é ter-te ao lado?!

Portanto, embora ardentemente desejado por ambos, o ato sexual e o da penetração propriamente dita, talvez em seu instante inaugural, pode ser interpretado metaforicamente como algo amedrontador para Joaquina, que a faz tremer e para o qual ela deve dar o consentimento, como se confirma no diálogo ambíguo que vem em seguida. Nesse diálogo, ela repreende o noivo com severidade por sua ousadia de 'vir entrando' sem pedir licença, enquanto que para Antônio, tudo é muito prazeroso e sem-cerimônias, como mostram sua resposta à reprimenda da 'noiva', dada com palavras cheias de desdém e alusões maliciosas ao órgão sexual masculino e ao ato sexual em si, inclusive ao próprio orgasmo:

JOAQUINA - Não faça outra; ainda estou a tremer. Para outra vez...
 ANTÔNIO - Para outra vez, hei de pedir licença... para entrar.
 JOAQUINA - Por força; cá não se entra sem mais aquela...
 ANTÔNIO - Ora, adeus! Eu é que, em gostando de um derriço como tu, não estou com cerimônias... vou entrando... E não faço caso de que me mandem prender, porque como tu sabes, o pássaro preso na gaiola também canta, depois da prisão vem a soltura...

Construídos de modo a evidenciar a necessidade de se extinguir a desigualdade social entre homens e mulheres e a possibilidade de fazê-lo a partir do exercício dos direitos políticos das mulheres, os personagens de *O voto feminino* aparecem, portanto, retratados com bastante clareza, estando seus traços marcados com a intensidade e a coerência suficientes, tanto do ponto de vista social – o que mais importava à proposta da autora – quanto do ângulo psicológico e, nesse caso, apenas na medida em que caracterizam o psíquico/emocional em função do social. A hesitação que caracteriza Esmeralda e Rafael, por exemplo, é fruto de uma época de transição social e, em geral, é vivenciada mais intensamente por jovens do que por pessoas maduras, como Inês e Anastácio, que são, por outro lado, mostrados com suas respectivas intransigências, proveinentes da situação social de cada um: ela, eternamente subjugada pelo marido, se rebela implacavelmente; ele, senhor eterno e absoluto, resiste bravamente à rebeldia da esposa. Mesmo Joaquina, a princípio delineada como uma mulher esperta e decidida que, no entanto, no desfecho, se deixa ludibriar pelo noivo, é também um personagem coerente em sua contradição, uma vez que, pouco esclarecida, vinculava sua ascensão profissional à possibilidade de obrigar o noivo a casar-se com ela.

Já a caracterização da aparência física dos personagens não foi objeto de preocupação da autora, uma vez que, de acordo com os propósitos da peça, nenhum momento da ação dramática exigiu o apoio explicativo que pode oferecer a indicação dos traços dessa natureza, como é o caso, por exemplo, de *As Doutoradas*, de França Júnior, em que a elegância e a vaidade da advogada Carlota, especificamente indicadas na rubrica (Cena VIII do Ato III), explicam, em parte, os ciúmes da protagonista Luísa, que a levam a abandonar a carreira profissional; ou ainda, para citar um caso clássico, o de *Ricardo III*, de Shakespeare, em que os defeitos físicos do protagonista justificam, pelo menos parcialmente, as suas tentativas

de compensação através da luta pelo poder e pelo amor das mais cobiçadas mulheres.⁴⁹

Convém observar, entretanto, que a autora poderia ter explorado melhor o primeiro e mais simples recurso de que dispõe o dramaturgo para o traçado de seus personagens – a lista que, em geral, antecede o texto teatral propriamente dito, na qual podem figurar informações básicas como nome, idade, profissão, além das relações internas entre os vários personagens. Em sua comédia, fora os nomes dos personagens, Josefina de Azevedo limitou-se a informar a profissão de três deles – dois criados e um deputado – quando poderia ter esclarecido aí a dúvida deixada com relação ao *raisonneur* da comédia. Indicado na lista como “Dr. Florêncio” e no texto apenas como “Doutor”, esse personagem não ganha contornos profissionais bem definidos e, apesar do emprego do termo “colega” como forma de tratamento entre ele e o “Dr. Rafael” (no texto indicado apenas como “Rafael”), nenhum outro dado confirma a sua atuação como parlamentar. A mesma observação vale para Esmeralda, cuja formação superior, apenas apontada no texto, poderia ter sido confirmada e/ou especificada na lista de apresentação, provavelmente como “bacharela”, como fez, por exemplo, França Júnior com relação a uma de suas ‘doutoras’.

É verdade, porém, que, no anúncio da programação da festa de benefício que incluía a representação de *O voto feminino*, a dramaturga divulgou uma outra versão mais completa dessa lista de personagens,⁵⁰ na qual todos os personagens aparecem referidos

49. PALLOTTINI, *Dramaturgia...*, p. 64.

50. *A Família*, 24 maio 1890. p. 4. Vale a pena ressaltar aqui, a graça e a originalidade da lista de personagens de uma das comédias de Maria Ribeiro, *Um dia na opulência*, na qual a autora registrou, não sem uma certa dose de ironia, informações ao mesmo tempo tão vagas e tão esclarecedoras, como por exemplo, “BARÃO DA ENGENHÓCA, fidalgo como há muitos, 45 anos; CÔNEGO SILVA, amigo como há poucos, 55 anos; CESAR, calcanhar dos Aquiles pobres, 30 anos; CORDOLINDA, poeira dos romances, 20 anos; GUILHERMINA, original de poucas cópias”, e assim por diante; cf. RIBEIRO, Maria. Um dia na opulência. In: *Ensaio literários*. Rio de Janeiro: Sociedade Ensaio Literários, 1877, p. 174-221.

profissionalmente e/ou através dos seus vínculos mútuos. Assim, de acordo com essa primeira lista, Dr. Florêncio é um “advogado”, como também Rafael, o que explica, sem dúvida, a já referida forma de tratamento utilizada por ambos no corpo do texto. Quanto a Esmeralda, a dúvida permanece, já que, nessa lista anterior, seu nome, impresso logo abaixo do de Inês, aparece seguido apenas da indicação “sua filha”. Entretanto, apesar desses pequeninos lapsos, pode-se dizer que, em sua inexperiência como dramaturga, Josefina de Azevedo conseguiu manejar com habilidade suficiente os instrumentos disponíveis à caracterização de personagens dramáticos.

Nitidamente colocados um contra o outro desde a primeira cena, como se viu mais acima, os dois personagens principais de *O voto feminino* são os dois pólos do grande conflito que desde então se anuncia. Contraindo, em essência, as reivindicações femininas pela igualdade de direitos políticos à resistência masculina diante da perspectiva de perda dos seus amplos poderes fora e dentro de casa, o conflito central da comédia se arma entre o marido, que não quer “a mulher metida em política” e sim cumprindo “o dever de uma boa dona de casa”, e a esposa, que, diante da probabilidade de aprovação da lei do voto feminino, planeja para a filha do casal um “bonito futuro”, não apenas como uma boa mãe de família, mas “também como uma das melhores figuras da nossa política...” (Cena 2ª).

Os primeiros obstáculos que potencialmente dificultariam a concretização da vontade de Inês, estão previamente removidos: Esmeralda se encontra habilitada para disputar uma vaga no parlamento e a lei, que lhe dará esse direito, está em vias de ser decretada. Dois grandes obstáculos, contudo, ainda persistem: um deles é a própria hesitação da virtual candidata, que se sente constrangida para pôr em risco o emprego do marido incompetente; o outro, bem maior, é o fato da referida lei ainda não existir como tal. No caso de Anastácio, por oposição, os

principais obstáculos são, de um lado, justamente o fato de a lei estar já em consulta e, de outro, o isolamento em que ele se vê para lutar contra essa possibilidade, principalmente por causa da hesitação do genro, que se sente constrangido perante a competência da esposa. Colocados em conformidade com o que se espera de uma peça desse gênero,⁵¹ esses vários obstáculos, que na verdade se resumem em apenas um, se equilibram às vontades, opostas e igualmente fortes, de Inês e Anastácio: que a lei seja aprovada ou reprovada, eis o obstáculo; porém, tanto num caso como no outro, a vontade em sua direção é forte o suficiente para tentar removê-lo. No desfecho, o grupo masculino sai vitorioso, mas apenas provisoriamente, pois fica claro que sua vontade continuará a ser obstaculizada pela vontade do grupo feminino, que conta ainda com um recurso: a possibilidade de aprovação da lei pelo Congresso Constituinte.

Centralizado por Inês e Anastácio, todo o conflito da comédia é, igualmente, irradiado por ambos. A provável decretação do sufrágio feminino, vista como uma terrível e iminente ameaça aos homens e como uma louvável e urgente redenção para as mulheres, leva-os não apenas ao embate mútuo, mas ao incitamento da lutas entre os demais. Estendendo-se de ponta a ponta por toda a peça, esse conflito maior se multiplica em vários outros conflitos menores, que surgem entre os representantes dos dois grupos. Há, portanto, um inevitável choque de vontades entre o casal de noivos formado por Joaquina e Antônio, porque ela, antes de casar-se com ele, quer ter um bom emprego e, mais ainda, quer que seja ele o encarregado dos afazeres do-

51. De acordo com BRUNETIÈRE, Ferdinand *apud* PALLOTTINI, *Introdução...*, p. 29, com relação à natureza dos obstáculos postos no caminho das vontades dos heróis dramáticos, a comédia se caracteriza pela apresentação de duas vontades opostas ou pelo equilíbrio entre o obstáculo e a vontade que deve transpô-lo.

mésticos, enquanto ele, por seu lado, prefere “morrer de fome a ter de mexer em panelas!” (Cena 11^a). De forma semelhante, Esmeralda e Rafael – embora um tanto hesitantes em seus respectivos objetivos, mas sempre vigorosamente intermediados pelas convicções individuais de Inês e Anastácio – às vezes também se contrapõem com relação à polêmica questão da lei em consulta, como por exemplo, na cena em que, já plenamente convencido pelo sogro, Rafael afirma que “o direito de voto à mulher não veio nem virá!”, sendo então contestado pela esposa, que retruca imediatamente:

ESMERALDA - Lá isso não. A consulta está em mãos do ministro; hoje ou amanhã será introduzida na lei. (Cena 14^a).

São, aliás, esses dois personagens, os únicos que enfrentam os conflitos internos tenuamente esboçados em *O voto feminino*. Incitada pela mãe a candidatar-se a uma vaga no parlamento logo que saísse a esperada lei, Esmeralda, apesar do seu preparo, duvida várias vezes da sugestão dada pela mãe, pensando exclusivamente nas ambições do marido incompetente, a respeito de quem se compadece:

ESMERALDA - Pobre Rafael! Ele que deseja tanto subir!...(Cena 4^a).

Rafael, por seu turno, vacila também em diversas ocasiões, como por exemplo, na cena em que, alertado por Anastácio de que, uma vez aprovada a lei eleitoral para as mulheres, “para elas [seriam] os empregos, as honras, as posições, e tudo, tudo!”, ele se anima e se apavora alternadamente. Diante da indagação do sogro sobre o “que há de fazer o homem? Ficar em casa pregando colchetes nas saias?”, ele responde prontamente: “Isso nunca!”, mas quando o sogro então lhe diz que “é preciso conspirar! [...] Ir contra as mulheres!”, ele recua:

RAFAEL - Ir contra as mulheres? Mas vê que isso é difícil! (Cena 11^a).

A partir desses pequenos conflitos – criados todos ao redor da expectativa de aprovação do sufrágio feminino e, portanto, unificados com a ação central da comédia – é que o conflito principal é exposto, se desenvolve e cresce, através de cenas envolvendo ora um ou outro casal, ora os dois casais da família, ora o casal de empregados, ora o grupo feminino, ora o masculino, até que, com a chegada da visita, os dois grupos se exasperam ainda mais: em meio aos argumentos infundados de Anastácio, secundados pelos temores explícitos de Rafael e rebatidos pelo raciocínio claro do Dr. Florêncio, pela contundência de Inês e pela lucidez de Esmeralda, a discussão se inflama acentuadamente e Anastácio, furioso, sai à rua, garantindo a derrota das mulheres. Num crescendo acelerado, o suspense já intenso, aumenta ainda mais, diante da insinuação feita por Rafael de que o sogro teria ido falar com o ministro e da volta esbaforida de Anastácio, agitando um jornal nas mãos. Atingido aí o seu ponto máximo, o conflito se resolve com a leitura em voz alta do parecer negativo do ministro, mas o grupo feminino, apoiado pela convicção do *raisonneur*, não se dá por vencido. Estruturado segundo a visão aristotélica de teatro, *O voto feminino* apresenta um desenlace que, no entanto, longe de estabelecer uma vitória definitiva, seguida de uma pacificação – como se busca no drama em geral e, particularmente, nas tragédias – mostra que a luta continua: há uma chance de vitória para as mulheres, na Constituinte e, embora os homens também estejam determinados a manter a ordem estabelecida, elas têm por onde lutar para alterá-la.

A ação dramática resultante desse desencadear de conflitos, deflagrados a partir das duas posições antagônicas definidas na peça, é uma ação que não se alonga nem se bifurca, antes caminha rapidamente numa direção única – a de uma definição oficial a respeito da lei do voto feminino. A linha de ação, tam-

bém bastante curta e simples, se constrói a partir da expectativa surgida e difundida nos dois grupos em torno dessa definição; enquanto aguardam, mulheres e homens planejam suas respectivas estratégias a respeito das iniciativas femininas de participação na esfera política; divulgado o parecer negativo, a esperança das mulheres continua viva, pois a questão será discutida na Constituinte. Fiel à regra aristotélica de construção dramática baseada na unidade de ação, *O voto feminino* é um texto teatral em que também as unidades de tempo e de lugar foram mantidas, uma vez que, conforme o exposto anteriormente, toda a ação da peça se restringe espacialmente à sala da casa do ex-conselheiro e ao curto intervalo das horas que antecedem o jantar.

Bem-sucedida nessa sua primeira e única experiência como autora dramática⁵² no que diz respeito ao conhecimento da estética teatral do seu tempo, bem como das técnicas do gênero e das convenções da espécie escolhida – diálogos construídos com vivacidade, enredo e personagens convincentes, humor levemente satírico e inteligente – Josefina Álvares de Azevedo foi também, em parte, bastante feliz na acolhida que recebeu da crítica na época. De saída, aprovada “com muita distinção” pelo Conservatório Dramático, sua comédia foi generosamente elogiada pelo censor designado, Dr. Ataliba de Gomensoro, o qual, ao entregá-la “quase sem alteração alguma, manifestou sua admiração pelo talento da autora, fazendo votos para que continuasse a escrever para o teatro, em termos os mais benévolos e entusiastas: – Quem assim começa, disse S.S., não deve deixar de prosseguir, porque demonstra grande vocação para este gênero de literatura.”⁵³

52. De sua autoria, consta também a tradução do francês do drama *Os companheiros do Sol*, de Paul Jay, representado no dia da inauguração do Teatro João Caetano, antigo Fênix Dramático, 1 de agosto de 1890; cf. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Teatros. *A Família*, 31 jul. 1890. p. 3.

53. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Teatros. *A Família*, 19 abr. 1890. p. 7-8.

Logo após a habitual leitura da peça, anterior à sua montagem, um elogioso comentário foi publicado no *Diário de Notícias*⁵⁴ a respeito da “estréia bastante auspiciosa” da redatora de *A Família* como dramaturga, com destaque para a graça, o movimento e os diálogos dessa sua “primeira produção teatral.”

Simultâneas às notas que, desde 10 de abril, começaram a ser publicadas em *A Família* anunciando para breve a representação do “primeiro ensaio que faz a redatora desta folha no gênero de literatura teatral”, notícias semelhantes à acima citada, que se publicaram na chamada grande imprensa, foram estrategicamente transcritas por Josefina de Azevedo em seu jornal. Ela não perderia a oportunidade de divulgar, por exemplo, as palavras de louvor e otimismo do cronista da seção “Flocos”, do *Correio do Povo*, o renomado dramaturgo Arthur Azevedo, a respeito do seu trabalho teatral:

[...], *O voto feminino*, comédia em 1 ato, da minha amável colega Josefina de Azevedo, redatora da *Família*, interessante revista escrita por e para senhoras.

Há muito tempo que não tínhamos nos nossos teatros um trabalho de mulher brasileira. O último foi um drama da falecida Maria Ribeiro, representado há alguns dez anos no teatro S. Luiz, pela companhia de Emília Adelaide. [...]

Faço votos para que a comédia de Josefina de Azevedo agrade. Se os que trabalham pela prosperidade do teatro nacional tiverem a seu lado esse grande elemento – o belo sexo – mais depressa poderão alcançar o seu *desideratum*.

A.⁵⁵

54. *Apud* (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Teatros. *A Família*, 26 abr. 1890. p. 7.

55. *Apud* (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Teatros. *A Família*, 26 abr. 1890. p. 7. A respeito dos pseudônimos e assinaturas usadas por Arthur Azevedo e da sua atuação como cronista do referido jornal, ver SOUSA, *op. cit.*, p. 75 e ARAÚJO, Antônio Martins. Artur Azevedo: *homo politicus*. In: NUNES, Carlinda Fragale Patê *et alii*. *O teatro através da história*. Introd. Tânia Brandão. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage, 1994, p. 102.

Contando com o apoio dos colegas de profissão, redatores dos mais prestigiados periódicos da cidade, a conceituada jornalista receberia muitas palavras de reconhecimento e felicitação pela revelação do seu talento para o teatro, como também de estímulo para que ela desse continuidade à nova carreira.⁵⁶ Quase todos anteriores à representação, os comentários da crítica foram pródigos ao elogiar as características do texto propriamente dito, a exemplo dos que se publicaram no *Diário do Commercio* – em que, através de carta à redação, são mencionados os diferentes tipos retratados na comédia, bem como o “crescendo vivíssimo do diálogo leve, de cenas chistosas, de frase despreziosa [...]”⁵⁷ – e no *Correio Portuguez*, em que se chama a atenção, sobretudo, para a surpreendente habilidade revelada pela dramaturga estreante:

[...] A comédia é traçada com essa graça ligeira tão de feição às melhores composições modernas deste gênero, e cenas há de uma observação tão exata, de um diálogo tão vivo e gracioso, que dificilmente se acredita ser essa uma obra de estréia.

Inquestionavelmente atravessamos um período ascendente na perfectibilidade da arte nacional, muito acentuado já na poesia e no romance indígena e não é de estranhar que *O voto feminino* obtenha um acolhimento extraordinário por justiça ao público e à crítica fluminense.⁵⁸

56. Nesse sentido, convém ressaltar que, também José de Alencar, por exemplo, “uma das mais hábeis penas da imprensa fluminense”, teve sua estréia como dramaturgo anunciada e elogiosamente saudada por vários amigos, inclusive o folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro*, jornal do qual ele era, na época, redator-gerente; cf. FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 26-7.

57. M. V. *apud* (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *Teatros. A Família*, 3 maio 1890. p. 7.

58. *Apud* (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *Teatros. A Família*, 17 maio 1890. p. 4.

Já uma outra nota, publicada pelo *Diário de Notícias*, apesar de igualmente elogiosa, aponta para algumas carências peculiares à inexperiência de uma debutante no campo da dramaturgia – divergindo, inclusive, com relação a um dos pontos mais destacados pelos demais, a vivacidade – e, em certa medida, prevê o óbvio com relação à receptividade alcançada por sua comédia junto ao público:

[...] É uma boa estréia, uma galharda abordagem ao mais difícil de todos os gêneros de literatura. Ela mostra um sagaz espírito de observação e uma graça, não muito forte, mas natural e espontânea, que por vezes encanta. Falta-lhe vivacidade, falta-lhe principalmente esse vigor de desenho com que o comediógrafo experiente define um caráter num simples traço, numa cena ou numa reflexão. Mas compreende-se esse defeito no escritor que apenas se inicia num gênero, defeito que é compensado por qualidades excelentes.

“O voto feminino” não alcançará com certeza um acolhimento estrondoso de gargalhadas, porém há de agradar bastante na sua modesta esfera de concepção dramática; muitos sorrisos e muito bom humor da platéia acentuarão o seu merecimento.⁵⁹

De fato, *O voto feminino* “agradou plenamente”, para usar as palavras do redator de *O País*, que sem grandes arroubos, mas com viva simpatia, registrou a estréia da “nossa inteligente colega” e, sucintamente, referiu-se à sua comédia como “um trabalho feito com graça, desenvolvido com arte e que deve ter animado a autora a prosseguir no gênero literário a que agora com tão belo auspício se dedica. Houve chamados à cena à autora e aos intérpretes, que se houveram de modo digno.”⁶⁰

59. *Apud* (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *Teatros. A Família*, 31 maio 1890. p. 3.

60. *Apud* (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *Teatros. A Família*, 31 maio 1890. p. 3.

O público, que apesar da chuva, encheu literalmente o teatro na noite da estréia e deu os seus “gerais aplausos” à “interessante”, “graciosa e cintilante comédia escrita pela Exma. Sra. D. Josefina de Azevedo, redatora d’*A Família*”,⁶¹ na verdade, não parece ter se entusiasmado o bastante para despertar o interesse do empresário em encená-la novamente. Seis meses se passariam antes que uma nova representação da comédia fosse anunciada e, embora muitas chamadas tenham sido feitas nesse sentido durante todo o mês de novembro através da seção “Teatros”, de *A Família* – “O VOTO FEMININO - Brevemente! Brevemente!” – isso não chegou a acontecer.⁶² O que aconteceu, curiosamente, no mês seguinte, foi a inexplicável suspensão desses anúncios e o total silêncio a respeito da comédia.

Desse modo, não parece ter sido resultado de mera rivalidade o comentário publicado pelo outro jornal feminista da cidade, *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, a respeito da comédia de Josefina de Azevedo ter sido recebida muito mais friamente que *As Doutoradas*, de França Júnior,⁶³ embora não pareça bastante legítima qualquer tentativa de comparar a ‘discreta’ receptividade a um trabalho de uma dramaturga

61. Cf. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Teatros. *A Família*, 31 maio 1890. p. 2; *Id. Ib.*, 17 maio 1890. p. 4; AZEVEDO, Josefina Álvares de. O voto feminino. *A Família*, 21 ago. 1890. p. 1.

62. Ao mencionar a data de representação dessa comédia, BLAKE, *op. cit.*, comete um provável equívoco, quando afirma que *O voto feminino* subiu à cena em 23 de junho de 1893, em primeira récita de inauguração do Teatro Recreio Dramático, em homenagem aos representantes do Congresso Nacional: em primeiro lugar, porque ele não a menciona como uma segunda representação, posterior à ocorrida comprovadamente pela primeira vez em 26 de maio de 1890; em segundo, porque a reinanuguração do referido teatro, com este nome que ainda se conserva, se deu em 4 de janeiro de 1880; cf. SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil - Evolução do teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960. p. 294. A esse respeito, infelizmente, não foi possível comprovar qualquer informação, principalmente devido ao fato da consulta ao jornal *A Família* ter sido restrita ao período 1889-90.

63. *Apud* HAHNER, June E. *Emancipating the Female Sex: the Struggle for Women's Rights in Brazil, 1850-1940*. Duke university Press, 1990. p. 72.

novata com a elevada cifra de cinquenta representações alcançada por um comediógrafo no auge de sua consagrada carreira com a apresentação de um trabalho que satirizava um dos temas mais polêmicos da época, que despertava tanta resistência não apenas masculina, mas também de um grande número de mulheres.

Aliás, contrariando as entusiastas previsões da imprensa local, feitas com base na qualidade da peça e no prestígio de sua autora entre seus pares, a resposta do público – e, paradoxalmente, a da própria imprensa – à encenação de *O voto feminino* não seria exatamente a mais calorosa, o que, entretanto, só vem a confirmar as previsões mais lógicas que podem ser feitas hoje, retrospectivamente, com base no tema escolhido e nos preconceitos da sociedade da época: a reação da imprensa foi uma espécie de pacto de silêncio entre os colegas da redatora de *A Família*, que preferiram se calar a ter que usar da franqueza para comentar, como talvez o fizesse Rafael, personagem da própria comédia: “Sra. D. Josefina, olhe que isso é muito pesado!...” Afinal, é de se supor que, no palco – ao contrário do que certamente se viu numa simples sessão de leitura da peça – todas as potencialidades do texto como espetáculo vivo da realidade em si, como instaurador de uma *segunda vida*, para usar o termo *bakhtiniano* citado no início desse trabalho, tenham feito literalmente de *O voto feminino* uma afronta concreta até para os espíritos mais avançados da época.

Assim, além desse expressivo e, até certo ponto, compreensível silêncio, a representação de *O voto feminino* provavelmente suscitou reações negativas por parte dos que não podiam se conformar com o fato de que, no campo artístico, “uma mulher efetivamente [tivesse] jeito para mais alguma coisa do que... tocar piano”.⁶⁴ No entanto, apenas um

64. M. V. *apud* (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Teatro. *A Família*, 3 maio 1890. p. 7.

cronista teatral ousou manifestar sua reprovação e, se nenhum dos então conhecidos colegas da redatora de *A Família* quis, talvez, se comprometer para defendê-la, uma outra jornalista,⁶⁵ que não conhecia a comédia nem sua autora, não deixaria “passar sem protesto a censura menos generosa que às mulheres escritoras julgou o crítico atirar [...]”. Desse modo, um valioso material que, com exceção da citada nota de *O País*, registra o impacto das repercussões posteriores à representação da peça, é um artigo assinado por Corina Coaracy, cronista da seção “A Esmo”, do *Cidade do Rio*, no qual ela se encarrega de dar “uma resposta cabal e brilhante à pesada crítica que a propósito da mesma comédia (*O voto feminino*) supôs o cronista teatral do *Diário do Commercio* dever fazer às mulheres que escrevem.”⁶⁶

Integralmente transcrito por Josefina Álvares de Azevedo em seu jornal, o longo artigo evidencia, conforme já assinalado por Bernardes,⁶⁷ o vigor e a habilidade da cronista no exercício de sua arte, bem como o avanço de suas idéias e o seu espírito de solidariedade e justiça; por outra parte, possibilita confirmar a inteligência das estratégias utilizadas pela redatora de *A Família* em sua luta incessante pelos direitos da mulher: à suspcácia de sair em defesa própria, preferiu a perspicácia de divulgar o cumprimento dessa tarefa por terceiros declaradamente insuspeitos, como aliás Corina Coaracy fez questão de deixar claro,

65. COARACY, Corina *apud* (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *O voto feminino. A Família*, 7 jun. 1890. p. 1.

66. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *O voto feminino. A Família*, 7 jun. 1890. p. 1. A respeito de alguma outra nota menos simpática que porventura tenha aparecido na imprensa com relação à comédia de sua autoria, Josefina de Azevedo, ao que parece, não se motivou a registrar, não se eximindo, porém, de “responder àquilo que, aparecendo em um jornal criterioso, não podia deixar de sofrer análise.”; *Id. Ib.*

67. BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro - Século XIX*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988. p. 131; -. Corina Coaracy, jornalista do século XIX. *Travessia (Mulheres - Século XIX)*. Florianópolis, n. 23, p. 163, 2^o sem./1991.

ao afirmar que, não conhecendo a comédia nem sua autora, considerava-se “insuspeita de *part pris* (sic) ou de considerações de amizade pessoal”; e ainda, *last but not least*, o referido artigo permite também conhecer o teor preconceituoso e moralista do ataque dirigido à autora de *O voto feminino* pelo redator da seção “Palcos e Salões”, do citado jornal, cujas palavras, sem dúvida alguma, são uma dura crítica não à comédia em si como obra literária, mas sim ao fato de uma mulher ter “a desgraça de escrever romances, dramas ou comédias” e, especialmente, embora sem fazer-lhe referência mais direta, à intenção dúbia de que se reveste a cena vivida pelo casal de empregados da comédia:

[...] o escritor do teatro está sujeito a uma crítica severa e exposto aos comentários do público a propósito de qualquer frase ambígua que tenha a sua peça. Com um homem as considerações do público têm um limite; com uma senhora, não. E, ou ela há de fazer um trabalho medido, estudado em todas as suas frases para não revelar conhecimentos que não lhe ficam bem, ou há de sujeitar-se ao sorriso e aos comentários do público que nesse ponto é desapiedado.

Já Rousseau, falando das mulheres que escreviam romances, no seu tempo, dizia que não as achava convenientes, porquanto revelavam uma experiência e conhecimentos que lhes não fazem muita honra.⁶⁸

É verdade que, considerando os arraigados preconceitos então vigentes na sociedade daquele final de século, bastante ansiosa mas ainda hesitante quanto a abandonar seus costumes de austeridade, ao escrever *O voto feminino* Josefina Álvares de Azevedo foi, mais uma vez, de uma audácia a toda prova, não tanto ao cometer a “desgraça” apontada pelo crítico adepto de Rousseau, nem mesmo talvez ao criar personagens femininas tão

68. COARACY, Corina, *apud* (AZEVEDO, Josefina Álvares de). *O voto feminino. A Família*, 7 jun. 1890. p. 1.

fortes e inteligentes como Inês e Esmeralda, que superavam de longe os respectivos maridos. Seu maior atrevimento, como se pode concluir das palavras do impiedoso crítico e do cruel silêncio que recebeu dos demais – silêncio que ainda hoje perdura como seu maior castigo – foi, não há dúvida, o de colocar em cena a ansiedade sexual de um casal de noivos, ainda que disfarçada sob a máscara risonha dos ditos mal-entendidos perfeitamente decifrados pela platéia.

Embora ocupando o primeiríssimo lugar na preferência do público e, conseqüentemente na dos empresários de teatro, o gênero *ligeiro* seria certamente a escolha mais ariscada que, na época, poderia ser feita por uma mulher com talento para a dramaturgia, já que, contrariamente, na perspectiva dos críticos e escritores da época, ele era, em geral, muito malvisto, tendo chegado, inclusive, a ser responsabilizado, injustamente conforme assegura Paixão,⁶⁹ pela decadência do nosso teatro. Nesse sentido, a própria autora de *O voto feminino*, em seu comentário, já citado, a respeito dos elogios feitos pela revista francesa *Le droit des femmes* à sua comédia, dá indicação de sua consciência sobre isso, ao afirmar que esta se ressentia “de um certo fraco para satisfazer ao gosto mal educado de nossas platéias.”⁷⁰ Faca de dois gumes, ou antes florete inteiramente adequado aos seus propósitos de luta, ela o manejou com elegância e firmeza, assumindo com coragem os riscos dessa opção.

Desse modo é que se pode pensar que, mesmo que tivesse conhecimento da comédia e do ponto específico ao qual o severo “inimigo das escritoras” se referia, Corina Coaracy, sem dúvida alguma, se mostraria da mesma maneira vivamente indignada diante daquele “ataque direto e gratuito a uma classe

69. PAIXÃO, Múcio da. *Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Moderna, [ca. 1936]. p. 531-44.

70. AZEVEDO, Josephina de. O voto feminino. *A Família*, 23 out. 1890. p. 1.

inteira de trabalhadoras honestas e convencidas do valor do seu trabalho” e, com a mesma impaciência e arrogância, questionaria: “Quais serão os conhecimentos que ficam bem a uma senhora?”, para a partir daí chegar à conclusão de que:

Uma obra literária é sempre uma obra de arte, ou pelo menos, uma tentativa artística, e é somente sobre esse ponto de vista que a deve encarar a crítica; boa ou má, moral ou imoral, subscreva-a o padre Prevost ou a baronesa de Stäel, nada absolutamente não tem que ver o leitor com o sexo de quem escreveu a obra cujas páginas o revoltam ou deleitam. A individualidade física do autor desaparece ante o merecimento do livro, do drama ou da comédia que o assinou.⁷¹

Aliás, em sua longa argumentação de que a experiência e o conhecimento dos homens revelados por uma escritora não seriam motivo de desabono à sua honestidade, Corina Coaracy deixa transparecer que, pelo menos, por vias indiretas, ela conhecia a comédia e as razões da violenta censura sofrida por sua autora, ao contrapor o nome de Maria Madalena ao da Sra. de Girardon e Harriet B. Stowe, escritoras condenadas pelo crítico, afirmando que aquela, mesmo depois de arrependida e tornada santa, com certeza conservava em seu espírito o conhecimento dos homens e a experiência adquiridos “em trabalhos que não eram precisamente literários.” E, para comprovar seus argumentos com a prata da casa, Coaracy escolheu o nome de Maria Ribeiro, dedicando-lhe um extenso parágrafo, que vale a pena transcrever, por revelar que, entre seus contemporâneos, o prestígio dessa dramaturga foi enorme:

Maria Ribeiro, escrevendo há vinte e cinco anos o seu grande drama “Os cancos sociais”, um dos primeiros gritos

71. COARACY, Corina, *apud* (AZEVEDO, Josefina Álvares de). O voto feminino. *A Família*, 7 jun. 1890. p. 1.

lançados contra a escravatura, 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 freqüentador 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 esteios 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?⁷²

Também fora do país, a pequenina comédia escrita por Josefina Álvares de Azevedo provocou impacto, repercutindo favoravelmente não apenas à causa da emancipação feminina, mas também ao reconhecimento do talento de sua autora para a literatura dramática. Três meses após tê-la estreado nos palcos do Rio de Janeiro, a escritora enviaria o manuscrito da sua comédia e a autorização para que fosse traduzida e representada na capital francesa;⁷³ pouco depois, a já citada revista parisiense publicaria uma notícia que, além de ressaltar a amplidão do tratamento dado à causa da emancipação feminina através do seu jornal, registrava que *O voto feminino* acabara de ser representada com enorme sucesso e anunciava que, nos seus próximos números, essa criação tão original seria oferecida, em primeira mão e traduzida, às suas leitoras francesas.⁷⁴ Em seu comentário sobre esses elogios, após sentenciar que *O voto feminino* não era “um trabalho feito a capricho” e explicar o motivo da rapidez de

72 *Id. Ib.*

73. (AZEVEDO, Josefina Álvares de). Novidades. *A Família*, 21 ago. 1890. p. 3.

74. AZEVEDO, Josephina de. O voto feminino. *A Família*, 23 out. 1890. p. 1.

sua escrita, apontando, conscienciosa, para suas “muitas incorreções” e seu “fraco” para agradar o público, ela se diz satisfeita por acreditar que:

[...] o maior merecimento desse trabalho é o de ir levar a Paris, aquele areópago da civilização atual, o testemunho da operosidade de todas nós, que trabalhamos em um meio em que ainda há pouco são elaboradas leis que fecham às mulheres as portas da academia.⁷⁵

Tais palavras confirmam, em larga medida, a intenção primordialmente política da comédia escrita por Josefina Álvares de Azevedo, conforme já apontada em outros pontos do presente trabalho, a qual não exclui, todavia, o caráter ao mesmo tempo crítico, lúdico e didático que, com intensidade diferenciada, permeia as situações mostradas em *O voto feminino*.

Nesse sentido, importa refletir sobre essa utilização do teatro como instrumento de propaganda ostensivamente política, com propósitos de reforma social como os apresentados por Josefina Álvares de Azevedo. De início é preciso notar, de acordo com Esslin,⁷⁶ que o efeito da propaganda do teatro politicamente engajado pode chegar a ser profundo – desde que o dramaturgo disposto a realizá-la o faça de modo a retratar convincentemente uma determinada situação a partir dos dois diferentes prismas sob os quais ela pode ser encarada – mas o será sempre a longo prazo, embora seu efeito a curto prazo seja sempre superestimado por todos os que o buscam para apoiar suas próprias causas.

No caso de *O voto feminino*, é evidente que sua autora realmente superestimou o poder do teatro como arma política e reformadora de efeitos imediatos: sua intenção de sensibilizar os

75. *Id. Ib.*

76. ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. p. 105-6.

congressistas que aprovaram a Constituição de 1891 – explicitada difusamente tanto no desfecho da peça, quanto nos artigos publicados em seu jornal, como também nas suas atitudes nitidamente panfletistas, como por exemplo, de publicar a peça em diferentes ocasiões estratégicas – foi inteiramente frustrada, pois como se sabe o sufrágio feminino só foi aprovado em nosso país quase meio século depois disso.

Além do mais, não se pode dizer que Josefina de Azevedo tenha conseguido resistir à tentação de fazer a balança pender favoravelmente para o lado das mulheres em sua comédia. Pode ser que ela tenha feito até algumas tentativas de isenção ao apresentar a problemática da peça. Assim, embora tenha sido de fato maniqueísta e nitidamente parcial no retrato que fez das mulheres, em geral inteligentes, fortes e decididas, e dos homens, quase todos egoístas, tolos, inescrupulosos e oportunistas, ela não se eximiu em mostrar que algumas representantes do primeiro grupo se deixavam, às vezes, ludibriar ou levar pela hesitação, como também, alguns do segundo grupo tinham discernimento o bastante para reconhecer que o direito de voto era “a reparação de uma injustiça secular, dos tempos bárbaros” (Cena 14); inclusive, nas duas últimas estrofes da copla que encerra a comédia, ela apresentou os dois grupos opostos igualmente dispostos à luta e confiantes na vitória. Imprópria a um bom dramaturgo, na visão rígida de Esslin, essa característica, talvez peculiar e perdoável numa estreante, seria também perfeitamente própria a uma escritora do século XIX, cujas obras, em geral, como mostra Virginia Woolf, deixam transparecer essa presença, não apenas caracteristicamente “pessoal”, mas especificamente “feminina”, a presença:

[...] de alguém ofendido pelo tratamento que se dá aos membros de seu sexo e que reclama de seus direitos. Isto traz à literatura feminina um elemento totalmente ausente da literatura dos homens, salvo quando o autor é um operário,

um negro, ou qualquer outro homem que, por uma ou outra razão, tenha consciência de ser injustamente tratado. Esse elemento produz uma deformação e, seguidamente, é a causa da debilidade da obra. O desejo de defender uma causa pessoal ou de converter um personagem em porta-voz de certo descontentamento ou agravo pessoal, sempre produz nefastos efeitos, como se o ponto para o qual se dirija a atenção do leitor se desdobrava bruscamente em dois, quando, na realidade deveria ser um.⁷⁷

Não se trata aqui, de buscar, com isso, uma justificativa para uma suposta debilidade do texto teatral de Josefina Álvares de Azevedo, mesmo porque, como espero ter sido possível demonstrar, *O voto feminino*, embora de fôlego curto, é o que pode se considerar um texto valente, especialmente quando confrontado com outras obras de autoria masculina e de natureza semelhante, escritas na segunda metade do século passado. Escrita por uma mulher visceralmente empenhada na defesa de “um dos mais sagrados direitos individuais”⁷⁸ até então negado às representantes do chamado belo sexo, *O voto feminino* é antes uma obra emblemática da luta das mulheres por seus direitos sociais e políticos através de uma prática artístico-literária que, inclusive pelos talentos e conhecimentos revelados, aparece como promessa de uma carreira bem-sucedida que poderia ter se desenvolvido no campo da dramaturgia e cuja frustração configura-se como um instigante enigma a ser decifrado.

77 WOOLF, Virginia *apud* MUZART, Zahidé Lupinacci. Na aprendizagem da palavra: a mulher na ficção brasileira - século XIX. In: FAZENDO GÊNERO - SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE A MULHER (I.: 94: Florianópolis) *Anais*. Ponta Grossa: UFSC/UEPG, 1996. P. 81-2.

78. AZEVEDO, Josephina de. O direito de voto. *A Família*, 3 abr. 1890. p. 1.

EPÍLOGO

Cai o Pano...

Ao fechar-se a cortina sobre Josefina Álvares de Azevedo nesse resgate de sua vida e de obra dramática, gostaria de acentuar alguns pontos do presente estudo. Em primeiro lugar, espero com ele contribuir para suscitar o interesse de pesquisadoras e pesquisadores por essa dramaturga, injustamente esquecida e, mais ainda, para as outras mulheres que também escreveram para o teatro em nosso país, no século XIX, e que hoje estão enterradas, não exatamente “em alguma encruzilhada onde agora param os ônibus em frente ao *Elephant and Castle*”¹ – a exemplo de Judith, personagem criada por Virginia Woolf como a irmã de William Shakespeare, uma espécie de versão feminina do genial dramaturgo – mas nos muitos arquivos e prateleiras das inúmeras bibliotecas e ‘sebos’ espalhados por todo o Brasil.

É, pois, um trabalho que se alinha com a proposta ‘arqueológica’ desenvolvida pela vertente crítica feminista particularmente interessada no questionamento do cânone literário masculino e dos pressupostos determinados pela ideologia patriarcal que permeia a crítica literária tradicional. Essa pesquisa do nosso passado traz implicações e problemas. Como o diz Emily Grosholz:

Em certos aspectos, o passado é um espetáculo terrível e doloroso para um feminista. Ao examiná-lo, encontramos as suposições difundidas de que os homens têm mais valor que as

1. WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 64.

mulheres e de que as mulheres são justificadamente excluídas das esferas importantes de deliberação, ainda que isto resulte indiretamente em seu empobrecimento e brutalização. O que podemos fazer com tal passado? À medida que entramos mais e mais na deliberação a respeito dele, na verdade, fazemos muitas coisas. Lamentamos as desigualdades, a opressão e a vitimização, e nos enraivecemos contra elas. Nossa lamentação nos unifica e nossa raiva nos torna agressivos no debate e, à medida em que debatemos dessa forma, temos de estar reivindicando que poderia ter sido diferente.²

Num momento importante de nossa história, quando vários estudos somam-se no esforço de desvelar essa história escondida das mulheres, surgem fortes vozes dissonantes, como a de Harold Bloom em *O cânone ocidental*,³ que recusa a revisão e conseqüente valorização dos assim chamados escritores de periferia, escritores 'menores'. No resgate da obra teatral de Josefina Álvares de Azevedo, a intenção não foi fazer um julgamento de valor, mas sim valorizar o seu trabalho feminista numa época de muita luta para uma voz um tanto solitária, mas bastante forte na defesa dos direitos da mulher.

Com a consciência de estar juntando apenas mais uma pedrinha para a reconstrução do passado histórico das mulheres brasileiras que, somada às outras, deverá mudar a própria história literária, reafirmo a intenção desse trabalho, que foi a de contribuir, ainda que minimamente, para que seja devolvida a voz a uma antiga e contumaz sobrevivente de muitas lutas travadas nos mais diversos cenários deste país: a dramaturgia de autoria feminina do século passado.

2. GROSHOLZ, Emily. Mulheres, história e deliberação prática. In: GERGEN, Mary McCanney. *O pensamento feminista e a estrutura do conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993. p. 205.

3. BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

REFERÊNCIAS E FONTES BIBLIOGRÁFICAS

De Josefina Álvares de Azevedo

- AZEVEDO, Josephina Alvares de (Dir.). *A Família*: jornal litterario dedicado à educação da mãe de família. São Paulo, 1888-89; Rio de Janeiro, 1889-98.
- _____. *A mulher moderna*: trabalhos de propaganda. Rio de Janeiro: Typ. Montenegro, 1891.
- _____. O voto feminino. In: _____. *A mulher moderna*: trabalhos de propaganda. Rio de Janeiro: Typ. Montenegro, 1891, p. 31-73.
- _____. *Galleria Illustré* (Mulheres celebres). Rio de Janeiro: Typ. A Vapor, 1897.
- _____. *Retalhos*. Rio de Janeiro: Typ. de *A Família*, 1890.

Obras de referência

- AULETE, F. J. Caldas. *Diccionario contemporaneo da lingua portugueza*. 2. ed. atualiz.. Lisboa: A. M. Pereira, 1925. 2 v.
- BASTOS, [Antônio de] Sousa. *Carteira do Artista*: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, José Bastos, 1898.
- BLAKE, Augusto Vitorino A. Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional Imprensa Nacional, 1883-1902. 7 v.
- CAMPOS, Geir. *Glossário de termos técnicos do espetáculo*. Niterói: UFN, 1989.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da lingua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

- FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. *Mulher brasileira* - Bibliografia anotada. São Paulo: Brasiliense, 1979-1981. 2 v.
- LELLO, José e LELLO, Edgar. *Lello Universal*. Dicionário enciclopédico luso-brasileiro. Porto: Lello e irmão [s. d.]. 4 v.
- LELLO POPULAR. *Novo dicionário ilustrado luso-brasileiro*. Porto: Lello e Irmão, 1986.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- NASCENTES, Antenor. *Tesouro da fraseologia brasileira*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- OLIVEIRA, Américo L. de e VIANA, Mário Gonçalves. *Dicionário mundial de mulheres notáveis*. Porto: Lello & Irmão, 1967.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923. 22 v.
- 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. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1996.
- STUDART, Guilherme. *Dicionário biobibliográfico cearense*. Fortaleza: A Vapor, 1910-1915. 3. v.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Teoria, história e crítica teatral

- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- PALLOTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. O fenômeno teatral. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 21-43.

Teatro brasileiro

- ARAÚJO, Antonio Martins. Arthur Azevedo: *homo politicus*. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. *O teatro através da história*. Introd. Tânia Brandão. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage, 1994, p. 85-109.
- ARÊAS, Vilma. Martins Pena: um crítico social. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. *O teatro através da história*. Introd. Tânia Brandão. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage, 1994, p. 45-65.
- AZEVEDO SOBRINHO, Aluísio e VALENÇA, Rachel Teixeira. Notas. In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 183-224.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil* (quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: T. A. Queiroz, 1986.
- FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/IEL, 1979-1986.
- LEITE, Luiza Barreto. *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Espetáculo, 1965.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília, [ca.1936].
- PRADO, Décio de Almeida. Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955, 10-43.
- _____. Posfácio. Do *Tribofe* à *Capital Federal*. In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 257-58.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1938.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil* - Evolução do teatro no Brasil. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

- SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. O 'mundo carnavalesado' do teatro musicado brasileiro. *Graphos*, João Pessoa, CPGL/UFPB, v. 2, n. 2, 1997, p. 9-35.
- VALENÇA, Rachel Teixeira. Arthur Azevedo e a língua falada no teatro. In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofo*. Estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 225-252.
- VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Teoria e crítica literária feminista

- BOFF, Maria Luiza Ramos. Nelson Rodrigues: a mulher em três planos. *Travessia (Várias leituras)*. Florianópolis, n. 25, 2ª sem./1992, p. 80-93.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. Para uma poética da voz feminina na literatura brasileira. In: MUZART, Zahidé Lupinacci e FUNCK, Susana Bornéo (Orgs.). *Anais do 3º Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1989, p. 395-401.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Teoria e método dos estudos feministas: perspectiva histórica e hermenêutica do cotidiano. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992, p. 39-53.
- DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. *Travessia (Mulher e Literatura)*, Florianópolis, n. 21, 1990, p. 15-23.
- GILBERT, Sandra M. and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina Bruschini (Orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992, p. 54-92.

- MÖHRMANN, Renate. Profesión: artista - Sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la producción artística. In: ECKER, Gisela (Edit.), *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria, 1986, p. 197-211.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Mulheres de faca na bota: escritoras e política no século XIX. In: *Anais do VI Seminário Mulher e Literatura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995, p. 115-124.
- _____. Na aprendizagem da palavra: a mulher na ficção brasileira - século XIX. In: FAZENDO GÊNERO - SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE A MULHER (I.: 94: Florianópolis) *Anais*. Ponta Grossa: UFSC/UEPG, 1996, p. 77-83.
- _____. *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Mulheres, 1999.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. A mulher na literatura: um protesto contra as convenções sociais e dramáticas no teatro inglês da restauração. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL (3.: 1988: Rio de Janeiro). *Atas do GT A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990, p. 42-48.
- PAIXÃO, Sylvia. *A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Numen, 1991.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- RIEGER, Eva. Dolce semplice? El papel de las mujeres en la musica. In: ECKER, Gisela (Ed.). *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria, 1986, p. 175-196.
- SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness. In: ABEL, Elizabeth (Ed.) *Writing and Sexual Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- _____. Towards a Feminist Poetics. In: JACOBUS, Mary (Ed.) *Women Writing and Writing about Women*. London: Croom Helm, 1979.
- _____. *A Literature of their own*. British Women Novelists from Brontë to Lessing. Virago, 1982.
- TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: _____. (Org.). *Tudo no feminino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

Mulher, história e sociedade

- A Mensageira*: Revista literaria dedicada à mulher brasileira, directora Presciliana Duarte de Almeida. 1897-1900. 2 v. (Edição fac-similar, São Paulo: IMESP/DAESP, 1987).
- BERNARDES, Maria Thereza C. Crescenti. *Mulheres de ontem?* Rio de Janeiro - Século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.
- _____. Corina Coaracy, jornalista do século XIX. *Travessia (Mulheres - Século XIX)*. Florianópolis, n. 23, 2ª sem./1991, p. 157-166.
- BESSE, Susan. Crimes passionais: a campanha contra os assassinatos de mulheres no Brasil: 1910-1940. *Revista brasileira de história (A mulher no espaço público)*. São Paulo, v. 9, n. 18, ago./set. 1989, p. 181-197.
- BICALHO, Maria Fernanda Baptista. *O Bello Sexo: imprensa e identidade no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX*. Rio de Janeiro, 1988. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, UFRJ.
- CORRÊA, Mariza. *Os crimes da paixão*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- DUARTE, Constância Lima. Josephina Álvares de Azevedo: uma ensaísta polêmica. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês/UFSC, 1994, p. 413-420.
- _____. *Nísia Floresta: vida e obra*. Natal: UFRN Ed. Universitária, 1995.
- GROSHOLZ, Emily. Mulheres, história e deliberação prática. In: GERGEN, Mary McCanney. *O pensamento feminista e a estrutura do conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993, p. 199-208.
- HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas (1850-1937)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. *Emancipating the Female Sex: the Struggle for Women's Rights in Brazil, 1850-1940*. Duke University Press, 1990.
- MARQUES, Luiz. "La Donna di Garbo": pintoras e mulheres de letras entre os séculos XVIII e XIX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n. 18, ago./set. 1989, p. 67-81.
- ORSINI, Maria Stella. Maria Ribeiro: uma dramaturga singular no Brasil do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 29, 1988, p. 75-82.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969.

- SOARES, Pedro Maia. Feminismo no Rio Grande do Sul: primeiros apontamentos (1835-1945). In: BRUSCHINI, M. Cristina e ROSEMBERG, Fúlvia (Orgs.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 121-150.
- TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil do século XIX*. São Paulo, 1987. Tese (doutor.) PUC/SP.
- VIDAL, [Olmio de] Barros. *Precursoras brasileiras*. Rio de Janeiro: A Noite, [ca. 1934].
- WEIGEL, Sigrid. La mirada bizca: sobre la historia de las mujeres. In: ECKER, Gisela (Ed.). *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria, 1986, p. 69-98.

Leituras de apoio

- ALMEIDA, Júlia Lopes de Almeida. *Teatro*. Porto: Renascença Portuguesa, [1917].
- _____. *Elles e ellas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910.
- ALMEIDA, Silvio de. Traços ligeiros. *A Mensageira*, 30 out. 1897, p. 23-24.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Mulher repentista: uma profissão, dificuldades várias. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA (5.: 1993: Natal) *Anais do V Seminário Mulher e Literatura*. Natal, UFRN Ed. Universitária, 1995, p. 490-95.
- AZEVEDO, Vicente de Paulo Vicente de. *Álvares de Azevedo: dados para sua biografia*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1931, p. 208-215.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Correspondência pessoal*. Santos, 5 abr./20 jul., 1995.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- CUNHA, Maria Clara Vilhena da. *A mulher. A família*, 19 out. 1889, p. 2.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

- FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José. As Doutoradas. In: *Teatro de França Júnior*. Introd. e texto crítico de Edwaldo Cafezeiro. Rio de Janeiro: SNT, 1980, v. II, p. 224-291.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Realizadoras de cinema no Brasil: 1930-1988*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.
- LISBOA, Anna Aurora do Amaral. *A culpa dos pais*: drama em três actos. Porto Alegre: Livraria Americana, 1902.
- MARTIN, L. Aimé. *Educação das mães de família* ou a civilização do gênero humanos pelas mulheres. 2. ed. rev. aum. Porto: P. Podestá., 1874.
- PIERRE, Potonié. A solidariedade feminina. Trad. Josefina Álvares de Azevedo. *A Mensageira*, 15 dez. 1899, p. 206-8.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. de Aurora Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- RIBEIRO, Maria. Um dia na opulência. In: *Ensaaios literários*. Rio de Janeiro: Sociedade Ensaaios Literários, 1877, p. 174-221.
- SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *Brasileiras celebres*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862.
- SUPLICY, Marta. Mulheres e cotas. *Folha de São Paulo*, 4 set. 1995, p. 3.
- VALENÇA, Suetônio Soares. Aspectos da MPB no séc. XIX (Regentes de orquestras do teatro musicado popular). *Revista USP*, dez./jan./fev./1990, (Dossiê... Música Brasileira), p. 3-12.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969. 5a. ed. (Coleção Documentos Brasileiros).
- WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.