

UM OLHAR SOBRE O FEMININO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Cléo Busatto*

Falar sobre o feminino nas produções teatrais dos autores nacionais do início do século XX, mais precisamente nas décadas 10 e 20, época convencionalmente chamada de pré-modernismo, é uma tarefa árida, pois são poucos os textos produzidos na época, assim como são poucos que chegaram até nós. Mas, ao mesmo tempo, é uma tarefa instigante, porque ela pode nos revelar o perfil da mulher deste período. Senão a mulher real, aquela concebida e vista sob os olhos dos dramaturgos da época.

Convém lembrar que a mulher aqui retratada é aquela que habita o espaço urbano, mais precisamente o Rio de Janeiro, cenário da maioria dos textos examinados. Foi nesta cidade que os dramaturgos destas peças se concentraram, e através dela lançaram seus olhares, à família e à sociedade, usando como instrumento de observação o teatro. A mulher que mora no interior do Brasil só é personagem de uma destas produções.

A pergunta que buscamos responder: que mulher é esta que emerge neste cenário? Continha ela os traços de uma sociedade, ainda com fortes vínculos na *ideologia do colonialismo* – entendendo-se por ideologia do colonialismo

* Aluna especial da disciplina Tópicos Especiais III, no Mestrado de Estudos Literários da UFPR. Trabalho monográfico sob a orientação da prof.^a Dr.^a Marta Morais da Costa.

“o conjunto de preconceitos que, justificatórios da dominação e da exploração colonialista, pretendem constituir os suportes científicos dessa dominação e exploração. O mais divulgado deles, o que mais se difundiu e vulgarizou, originado do antropocentrismo que pretendeu constituir a raiz das ciências da sociedade foi o da superioridade racial”¹ – ou já mostrava uma face modernizada – a “Nova Mulher”² – e condizente com os novos ares que sopravam no Brasil, como a modernização e a ideologia burguesa?

Para entender o espírito que animava as mulheres e também o pensamento dos dramaturgos que as retrataram, convém entender o que acontecia com o Brasil, e qual era a configuração social, econômica e cultural predominante nesta época. O mundo, e não só o Brasil, passava por uma rápida transformação que afetaria todos os setores da sociedade e suas organizações, bem como alteraria a noção de tempo e espaço, valores, hábitos e convicções. Estas eram as consequências do advento da economia capitalista gerada pela Revolução Industrial de 1780, cuja expansão econômica foi mais intensa na chamada Segunda Revolução Industrial, também conhecida de Revolução Científico-Tecnológica, já no final do século XIX.

A sociedade passou a conviver com descobertas que modificariam seu modo de ver e estar no mundo, como o desenvolvimento de novos potenciais energéticos, e a ampliação das pesquisas nas áreas de microbiologia, bacteriologia e bioquímica. Isto gerou uma infinidade de novos produtos que fariam parte do cotidiano do homem do início do século XX: automóvel, bonde, telefone, aeroplano, eletricidade doméstica, cinema, rádio, raios X, vacinas e uma gama de eletrodomésticos.

O Brasil não ficou de fora desta reviravolta mundial e fazia parte dos planos das grandes potências industriais que buscavam “restabelecer vínculos de dependência estreitos com áreas de passado colonial,”³ gerando um fenômeno conhecido por neocolonialismo ou imperialismo. A sociedade brasileira passou drasticamente de uma economia agrícola para uma economia industrial, o que exigiria mudanças radicais no seu modo de vida, a fim de inserir-se no chamado mundo moderno. É nesta virada de século, com fortes contrastes, que se reconhece uma dicotomia, onde o Brasil vira dois Brasis: “o Brasil cosmopolita,

1 SODRÉ, N. W. *Síntese de história da cultura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 49.

2 TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, M.; BASSANEZI, C. (Orgs.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 432.

3 SEVCENKO, N. (Org.) *História da vida privada no Brasil* 3. República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 12.

do litoral, todo voltado para o exterior e receptivo às suas influências, e o Brasil autêntico, do interior, em que as velhas raízes conservariam sua pureza original.”⁴

A entrada do Brasil na modernidade, com o desenvolvimento das relações capitalista, geraria alguns desdobramentos sociais, como a Revolta de Canudos – “o episódio de Canudos, ocorrido nos primeiros anos da República, é uma referência para se dimensionar a questão social presente nas cidades brasileiras da época”⁵–, e a Revolta da Vacina, ocorrida em 1904. Provocou também o sufocamento de valores e culturas, principalmente dos negros ex-escravos, e o exílio forçado aos que resistiam à mudança.

É pertinente observar que o projeto de desenvolvimento para o país, iniciando-se pela modernização do Rio de Janeiro, então capital federal, expulsou de lá o povo, e com ele as suas manifestações culturais. Durante a chamada Regeneração (quando ocorreu a Revolta da Vacina), ação que visava urbanizar o Rio de Janeiro, muitas pessoas foram despejadas das suas casas sem direito a indenização, e os revoltosos foram deportados para a Ilha das Cobras, para depois serem largados a própria sorte na selva amazônica.⁶

A transformação física imposta à cidade influenciou nas atitudes e nas relações entre as pessoas. A meta era ser civilizado, e isto significava se europeizar. Era preciso dar ao Brasil ares de primeiro mundo. O Rio de Janeiro passou por uma faxina geral e a sua recém-inaugurada avenida Central, atual avenida Rio Branco, via passar elegantes senhores e senhoras que não se cumprimentavam mais à moda brasileira, mas sim à moda francesa: *Vive la France!* diziam uns aos outros. Por ali era terminantemente proibida a entrada de pessoas que não estivessem vestidas como mandava o figurino dos cidadãos de bem. Se observarmos um relato de viagem do naturalista norte-americano Herbert H. Smith, de 1873, podemos constatar que o desejo de se igualar aos franceses já se fazia presente anos antes da transformação do Rio, e que este comportamento era visível aos olhos de quem quisesse ver. Smith registrou: “Mas a massa da sociedade do Rio está muito abaixo: é uma imitação piorada da parisiense. Na verdade, acho que existe um traço inconsciente de verdade no título pomposo que o povo deu a sua cidade – ‘A Paris da América’. Modas francesas, literatura

4 SODRÉ, op. cit., p. 51.

5 WISSENBAACH, M. C. C. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, op. cit., p. 94.

6 Ibid., p. 26.

francesa, filosofia francesa, moral francesa estão difundidas pelos círculos educados”.⁷

Do final do século XIX até a Primeira Grande Guerra houve uma explosão econômica, os negócios prosperaram, o que fez com que os ânimos da recém-chegada burguesia se exaltassem, provocando uma motivação coletiva que geraria uma denominação pomposa para aquele período: os belos tempos, ou como se diria em francês: *Belle Époque*, para não perder o espírito da época.

Andando de mãos dadas com o progresso veio o fluxo de imigrantes estrangeiros, que chegavam ao país animados pelo crescimento econômico e pela industrialização. Isto gerou uma redefinição na ocupação do espaço físico, “reconfigurando o padrão demográfico e cultural do país.”⁸ Esta reconfiguração previa reduzir a sociedade brasileira e seus hábitos herdados do colonialismo a um padrão europeu e norte-americano, o que acabou gerando a exclusão das nossas raízes étnicas e culturais, do passado, das tradições, dos grupos populares e suas expressões, desprezando tudo o que era genuíno, movido por um sentimento de vergonha e desprezo. Isto se faz sentir na dramaturgia de Gastão Tojeiro: *Onde canta o sabiá*. O Brasil, seu povo, suas cores e seu cheiro só voltariam a ter espaço no imaginário manifestado pelo modernismo, quando recuperamos os valores, crenças e estética excluídos pela modernização.

E quanto à mulher neste cenário de mudanças? Para chegarmos a estas respostas propomos uma leitura das personagens femininas presentes nas peças analisadas. Os textos aqui apresentados estão na ordem cronológica, seja relacionada à data da sua escritura, ou a data da primeira apresentação.

A muralha

Coelho Neto (1905)

Personagens femininos: Camilla, Estella, Anna, Balbina

Com este texto, Coelho Neto se propõe a discutir as chagas da sociedade em questão, e escolhe a personagem Camilla para ser uma dessas vozes. Ela é uma matriarca que impõe a sua marca e autoridade na família. Uma mulher manipuladora, corrosiva e dotada de uma fina ironia, que procura manter a todo custo a bem estruturada família do romantismo que é esfacelada pelo capitalismo, mesmo que para isso tenha que comprometer o caráter de alguns membros da

7 LEITE, M. *A condição feminina no Rio de Janeiro – século XIX*. Antologia de textos de viajantes estrangeiros. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. p. 77.

8 SEVCENKO, op. cit., p. 34.

casa. Camilla dá o tom da aristocracia falida que busca manter as aparências a qualquer custo:

Camila – O salão é a face da casa. Que importa que, lá por dentro, as cadeiras estejam desconjuntadas, com a palha rota, os estofos esgarçados, o fogão sem lume, os lençóis da cama em tiras, a despensa vazia? O salão deve rebrilhar.

Ao usar a metáfora do salão como face da casa, Camilla assume o espírito da recém-instituída vida burguesa que alterou inclusive as configurações físicas das moradias. Antes do advento da modernização das cidades, a rua fazia parte do cotidiano da população e funcionava como uma extensão do lar. A cidade burguesa expulsou o povo da rua e reformulou o interior das residências, tornando-as mais aconchegantes e instituindo novos conceitos de intimidade, onde o salão, no caso das famílias mais abastadas, era o local da exposição das máscaras sociais, um palco onde “impunham-se regras para bem-receber e bem-representar diante das visitas”.⁹ Camilla comanda o salão e a família:

Camilla – Sinto-me à vontade no meu sexo e no meu posto: mando.

Estella, nora de Camilla, personifica o espírito romântico que ainda era sentido neste início de século: “ama-se, porque o período romântico ama”¹⁰, e aparenta, diante dos estranhos, estar confortável no seu papel de mulher sorridente à espera do marido que vem da rua – não importa de quantas aventuras, se em casa ele cumpre o seu papel de bom chefe de família! – e da mantenedora

9 D’INCAO, M. Â. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE; BASSANEZI, op. cit., p. 228.

10 Ibid., p. 234.

das virtudes femininas propostas pela sociedade burguesa, como ser a “guardiã do lar e da família”.¹¹

Estella – Mas eu penso como deve pensar toda mulher honesta e de bom senso: o marido fora do lar é um homem entre as mulheres. (...) De portas adentro, é o esposo. O compromisso do marido não tolhe a liberdade ao homem. (...) Em que consiste a bondade do esposo? em ser fiel à mulher? não – mas em ser forte, providente, solícito, carinhoso, amante dos filhos, zelador da casa. A sua honra ele a entrega à mulher no dia do matrimônio, a ela compete guardá-la.

Entretanto, no íntimo, Estella se critica pela falsa vida que leva e procura salvar a sua honra, que para ela é o bem mais precioso. Até aqui a personagem parece personificar, na voz do autor, a qualidade literária do período pós-romântico: não dá origem a novos desdobramentos à sua condição feminina. Procura manter o equilíbrio, sem buscar uma ruptura de fato. Dá para entender nas falas seguintes, a qualidade do seu caráter e suas crenças, quando ela justifica o porquê da devolução do vestido oferecido pelo seu pretendente:

Camilla – E devolvestes?
Estella – Sem duvida. Um homem que veste uma mulher tem o direito de despi-la.
Camilla – E sentes-te bem nestes molambos? Preferes andrajos sobre o orgulho...?
Estella – A sedas sobre a desonra... prefiro! (...) A mulher honesta é aquela que o é e não a que parece ser.

Ao tentar uma saída para a situação incomoda à qual é submetida – ser o arrimo de uma sociedade decadente que vê a salvação no valor que o dinheiro

11 D’INCAO, op. cit., p. 230.

associa – é desaconselhada pelo pai a sair de casa, o que reforça o estigma que pairava sobre a mulher nestas condições :

Mathias – Não filha... isso é um escândalo. Uma mulher que abandona o marido, por mais pura que seja, fica sempre manchada. (...) A casa dos pais, para a mulher casada, não é um refugio, é um esconderijo. A filha que foge para o amor paterno é sempre uma impura, devolvida pela honra.

Na sociedade burguesa, a mulher era vista como um capital simbólico, e seu papel era estar ao lado do marido. O casamento era uma meta a atingir e enquanto instituição sagrada era indissolúvel, e a única forma de legitimar a união do homem com a mulher. Separar-se significava passar para o lado das *perdidas*. O matrimônio era visto como o “mais importante suporte do Estado, e única instituição social capaz de represar as intimidadoras vagas da modernidade”.¹² Passar para o outro lado significava ser qualificada de prostituta ou louca, – condição que na época estava muito associada à sexualidade – e conseqüentemente, uma excluída da sociedade. Na virada de século, a prostituta servia como referência para o que a mulher honesta não devia fazer e não devia ser .

Mathias – Essas coisas de separação, de divórcio, são lá para a gente da Europa, que não tem religião nem moral; nós aqui somos cristãos e ainda, felizmente, entendemos como os antigos – que mais vale a morte que a desonra.

Não encontrando uma saída legal, Estella expõe a sua revolta contra a tirania da tradição familiar e decide partir, não sem antes romper com o último vínculo que o matrimônio lhe impunha: o nome. Ela arranca do dedo a aliança e

12 MALUF, M.; MOTT, M. L. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, op. cit., p. 372.

desfaz o contrato, reforçando, assim, o significado que o casamento tem para ela – uma aliança fundada no amor. Ao insistir na união vinculada a sentimentos, a personagem cutuca um vespeiro, pois questiona associações indiscutíveis como casamento/dinheiro, mulher/objeto de troca, e revela um comportamento que começava se manifestar nestes primeiros anos do século XX. A mulher estava tomando consciência da sua feminilidade, afetos, sensualidade, sexualidade, e repensava os costumeiros casamentos por interesse apenas para manter o *status*, ou a fortuna familiar, redefinindo assim, o seu papel, apesar da oposição do masculino que procurava manter a mulher sob seu comando.

Estella dá seu grito de alforria, compromete o futuro da instituição, reivindica dignidade para a sua vida e representa uma classe que começava a se rebelar, questionando direitos, clamando por liberdade e igualdade de formação, incomodando os conservadores e animando os progressistas.

- Estella – ...Para livrar-me com honra, nem Deus, nem o amor de meu pai, nem a Lei, que tudo purifica, nem a morte que tudo redime, teriam poder bastante. Só há uma pessoa capaz de valer-me.
- Camilla – Quem?
- Estella – Eu!
- Camilla – Partes? Para onde?
- Estella – Tenho um destino – o trabalho. Qualquer que ele seja é sempre nobre: glorifica e defende. (...) Ah! se todas as mulheres pensassem como eu, o casamento seria o que deveria ser: a aliança. (...) parto para buscar o que aqui não há – o novo, o puro, o ideal, a virtude. (...) Todavia, para que não insista em dizer que fujo, ele aqui fica: a Honra.

A honra era o valor defendido a todo custo, tanto por Camilla, que temia pela instituição Família, quanto por Estella, que temia pela instituição Mulher. Ao trocar a honra pelo trabalho, vemos Estella figurar como uma metáfora: a muralha altiva, inabalável, e que traz, na sua decisão, traços da emancipação feminina, que estava começando a se tornar fato, com a saída da mulher de casa e ocupando espaço na vida pública, num cenário em que o peso do dinheiro viria definir a importância do capitalismo que começava a se instalar no Brasil.

Convém lembrar que o trabalho feminino fora do lar ainda era hostilizado pela família e sociedade. Os pais desejavam que suas filhas encontrassem um bom partido para casar e que permanecessem no lar. De acordo com o Código Civil de 1916, a mulher poderia trabalhar fora de casa, desde que tivesse a autorização do marido, e a atividade só era legitimada se comprovada a sua necessidade para o sustento da família. No entanto, o avanço industrial e urbano, o acesso à escolaridade, a veiculação pela imprensa dos espaços ocupados pelas mulheres após a Primeira Guerra Mundial e o crescente movimento feminista garantiram à mulher diferentes postos em funções consideradas adequadas ao público feminino: professora, enfermeira, datilógrafa, taquígrafa, secretária, telefonista, operária das indústrias têxtil, de confecções e alimentícia. Só nas indústrias de fiação e tecelagem o número já era significativo. No senso de 1920 elas representavam 50,96% dos operários das indústrias têxteis. Nas indústrias do vestuário e toucador, representavam 33,87%.¹³

Outra personagem que aparece na peça é Anna, a criada. Ela é o retrato da *velha raça*, honesta, caridosa, religiosa, crente, o contraponto da visão positivista que embasa o capitalismo. Anna é a voz do povo, da natureza, a quem interessa, sobretudo, a consciência tranqüila e a paz no coração. Nas poucas aparições desta personagem podemos sentir a oposição que se instala entre a família regida pelo modelo rural de um Brasil do interior, e a família burguesa do Brasil cosmopolita e voltado ao exterior.

A herança

Julia Lopes de Almeida (1909)

Personagens femininos: Dona Clementina, Elisa, Rita, Benvinda

Julia Lopes foi uma mulher de intensa atividade no início do século, uma defensora da causa feminina, e deixou esta marca neste texto, ainda que de forma acanhada e açucarada. Aqui encontramos referências nítidas do matriarcado representado por dona Clementina – ou seria do patriarcado exercido pela mulher? Ela sustenta os valores de uma sociedade, onde o bem maior era a família e o patrimônio. Apesar de estarmos no início do século XX, com significativas mudanças ocorrendo na sociedade brasileira, neste texto podemos sentir os vestígios do pensamento do século anterior. Ficam explícitos os resquícios da família patriarcal brasileira, quando as relações sociais eram definidas pelo sistema

13 RAGO, M. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE; BASSANEZI, op. cit., p. 581.

escravista, com o predomínio da relação serviçal, da exploração do homem pelo homem, da exploração agrária e do trabalho em troca de comida.

Dona Clementina administra sua casa com braço-de-ferro, como o grande pai detentor do poder, ao mesmo tempo em que explicita a sua posição com relação à mulher, ao se referir à nora:

- Joaquim – Foi uma excelente enfermeira para o marido; e olha que aturar as impertinências de um tuberculoso, dia e noite, é alguma coisa.
- Dona Clementina – Entendo que ela não fez mais do que o seu dever. Não se casasse...

Mais adiante ela reforça este pensamento: a mulher a serviço do marido, o qual determina o destino da esposa, como podemos sentir na fala de Elisa:

- Dona Clementina – Creio que ela não fez mais do que cumprir o seu dever de esposa e ninguém lhe tira essa qualidade.

Também sustenta a importância da manutenção do patrimônio familiar, numa época em que o casamento podia ser a garantia de ascensão social:

- Dona Clementina – Quando aconselhei meu filho a casar-se com separação de bens, fi-lo, não só para defender a sua pequena fortuna, que eu não podia prever que me voltasse às mãos, como também, confesso, para experimentar o caráter da noiva ...

Com um pensamento bastante conservador, ela desaprova na nora o hábito de ler, alegando que atrapalha as idéias. A leitura, como ferramenta para a educação formal, caracterizava uma atitude que continha a possibilidade de uma mudança no papel da mulher naquele início de século XX, e lhe permitia sair da condição subalterna e dominada, deixando de lado a “verdadeira carreira feminina que era o casamento e a maternidade”, para tomar conta do seu destino:

Dona Clementina – Pois admira ... porque isso de ler muito só pode servir para prejudicar a saúde e atrapalhar as idéias.

Dona Clementina mantém a sua posição dominadora, como é possível observar na seqüência de falas da personagem, onde ela conversa com a nora e cobra a execução dos afazeres domésticos.¹⁴ Esta mesma relação irá se repetir entre Elisa e sua cunhada Rita, e também com Benvinda, sua prima. Estas duas personagens funcionam como um clichê da moça ideal – a *moçoila casadoira* – preocupada com a moda, com as declamações e almejando para o seu futuro nada além da esposa e mãe exemplar; nenhuma aspiração à profissão ou ao trabalho fora de casa. Deixam transparecer nas curtas falas os valores herdados de dona Clementina, pois são elas quem mais escancaram um passado escravista, e sob este signo aprisionam Elisa.

Elisa, por sua vez, mantém-se monossilábica durante toda a primeira parte da peça. Só ouvimos a sua voz em dois momentos: o primeiro, já na metade do texto, num desabafo com o médico, onde ela nos revela seus ideais frustrados:

Elisa – ...Eu estava até muito convencida de ser inteligente e de pela minha inteligência chegar um dia a ser alguém. Estudava, estudava, estudava. Com o sentido nos meus exames, e os meus exames animavam-se a prosseguir na carreira com verdadeiro entusiasmo. (...) Oh! eu tinha uma verdadeira vocação para mestra! (...) Meu marido opôs-se a que eu continuasse a estudar.

14 ALMEIDA, J. L. *A herança*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1909. p. 41.

Notemos que em meados do século XIX começam a ser criadas as primeiras escolas normais para a formação de docentes, admitindo-se mulheres como professoras, pois até então o magistério era exercido praticamente por homens. Havia uma pretensão de formar mestras, principalmente para atender a demanda das classes de meninas, que deveriam ser regidas por *senhoras honestas*. Julia Lopes defendia a reforma na educação, e coloca isto no texto, através da personagem Elisa.

Para se ter uma noção do panorama educacional presente no Brasil da época, vimos que

pelo censo de 1890, 19,1% da população masculina e 10,4% da população feminina diziam-se alfabetizados, e em 1920, 28,9% da população masculina e 19,9% da feminina. Ou seja, em 1920, para 4.470.068 homens alfabetizados, havia 10.973.750 analfabetos; para 3.023.289 mulheres alfabetizadas, havia 12.168.498 analfabetas. O Rio de Janeiro não espelha a situação do Brasil: em 1920, o número de pessoas que diziam saber ler e escrever correspondia a 66,5% de homens e 55,8% das mulheres. Em 1921, havia no Brasil 2.551 alunos matriculados no curso de medicina, entre eles 26 mulheres; 1.901 em direito, entre eles, 12 mulheres; para 1.091 alunos em farmácia, havia 129 mulheres; para 301 em odontologia, 36 mulheres; os 15 de obstetrícia eram todos mulheres. Embora pela reforma de 1879 as mulheres tivessem acesso aos cursos superiores, isso não significou que o acesso à profissão fosse imediato.”¹⁵

Se por um lado a aceitação da mulher nas salas de aula foi recebida com críticas e resistência, pois ela era considerada um ser menor, dona de um “cérebro pouco desenvolvido”,¹⁶ e despreparada para o ensino infantil, para outros, o magistério parecia ser uma atividade natural e apta à mulher, pois, segundo alguns, ela tinha “por natureza uma inclinação para o trato com as crianças, que

¹⁵ SEVCENKO, op. cit., p. 642, notas 94 e 96.

¹⁶ LOPES, G. L. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE; BASSANEZI, op. cit., p. 450.

elas eram as primeiras e naturais educadoras, portanto nada mais adequado do que lhes confiar a educação escolar dos pequenos”.¹⁷

Este pensamento se mostrava bastante conveniente, pois foi nesse momento que o homem abandonou a sala de aula para ir a busca de melhores salários oferecidos pelo avanço industrial e tecnológico que abriam novas frentes de trabalho e novas profissões. Os poucos homens que se mantinham na profissão eram considerados “uma aberração, como o é o capão de pintos (...) São falidos que, antecipadamente capitulam diante da vida, num país em que as utilidades masculinas oferecem compensações másculas”.¹⁸

Um segundo momento de aparição e atuação de Elisa é no final da peça, quando ela, já consciente da sua doença, assume a sua revolta, expõe sua raiva e enfrenta a autoridade de dona Clementina. Neste momento, Elisa encarna a força do feminino ferido e enfrenta o poder do masculino representado por dona Clementina:

Elisa – Não! basta de humilhações. Não posso mais! Fique sabendo que a mulher de seu filho entrou nesta casa como pessoa da família e não para criada de servir. Desde o princípio que eu percebi tudo, tudo! (...) Mas, desde o momento em que ele fechou os olhos para sempre, deixei de ser uma utilidade, para voltar ao meu papel de – outra – uma criatura estranha à família e por isso mesmo pesada e importuna (...) Pouco a pouco, porém, foram achando jeito de aplicar-me em diversos serviços, com que eu pagasse o pão que comia (...) Vim para a felicidade que não encontrei, vou para imprevisto, que talvez me socorra!

Dona Clementina – Mas é o que eu digo. Ela está doida! (...) Mas isso é calúnia! Eu não disse nada a ninguém. (...) Meu filho... meu filho... eu não tive culpa...

17 LOPES, op. cit., p. 450.

18 PEIXOTO, A. *Eunice, ou a educação da mulher*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1947. p. 139.

Os traços de um feminismo latente, ainda que tímido, emerge neste texto. A própria Julia Lopes, jornalista e escritora, soube o que significou a oposição do masculino no seu trabalho. A autora foi uma contida defensora da mulher, e expunha suas posições em escritos, romances e peças. “A comunidade de mulheres, tema recorrente em sua obra, opõe-se ao ideal convencional da mulher vivendo para e através do homem”.¹⁹

Ao ler as palavras de Julia Lopes de Almeida, podemos sentir a sua afeição à defesa da mulher e prever as manifestações que viriam pela frente, a fim de romper com a dominação machista: “Não há meio de os homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos – grandes para eles, para que seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; extremamente miudinhas para nós. (...) e o pitoresco é que nós mesmas nos convencemos disto!”²⁰

Apesar da lucidez com que deixava os seus registros ao falar da condição da mulher no seu tempo, Julia Lopes escrevia para a *Revista Feminina*, importante publicação com sede em São Paulo, porém uma revista ideologicamente enquadrada aos bons costumes. Esta publicação era distribuída em todo Brasil e alcançou tiragens que chegaram a 25 mil exemplares. A revista circulou entre 1914 e 1936 e seus colaboradores eram jornalistas, escritores de renome, e também os leitores. Entre os colaboradores estavam o escritor Cláudio de Souza, que assinava os editoriais da revista com pseudônimo feminino de Ana Rita Malheiros, Coelho Neto, Antonio Austregésilo, Menotti Del Picchia, além de Julia Lopes e a escritora Chrysanthème, pseudônimo de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos. Destinava-se ao público feminino e continha seções sobre comportamento, relacionamento conjugal, etiqueta, culinária, moda, trabalhos manuais.

Revista Feminina reforçava o papel da boa esposa que a sociedade impunha à mulher, ditava regras que enaltecia a imagem do *anjo do lar*, com discretos toques feministas. Denunciava a opressão masculina, mas sustentava a crença de que o espaço da mulher era na esfera da vida privada. Estimulava a harmonia no lar através da casa bem apresentável, dos filhos asseados e educados, da mesa pronta para quando o marido retornasse, e enfatizava: “Espera teu esposo com teu lar sempre em ordem e o semblante risonho: mas não te aflijas excessivamente se alguma vez ele não reparar nisso”.²¹ Este é o terceiro

19 TELLES, op. cit., p. 437.

20 Ibid., p. 408.

21 MALUF; MOTT, op. cit., p. 394.

artigo do decálogo da esposa, publicado em outubro de 1924 nesta revista que “defendia um feminismo moderado”.²²

Ao olhar para a revista, com os valores de quem vive no século XXI, poderíamos enquadrá-la como uma publicação conservadora, porém, se analisarmos as publicações dirigidas ao público feminino que hoje circulam no Brasil, iremos constatar que não há muita diferença entre elas, pois ambas falam à maioria das mulheres, e não para as poucas que contestam as regras (que não as favorece) estabelecidas pela sociedade.

E, sob as luzes dos belos tempos, algumas mulheres atreveram-se a contestar a ordem instituída pela Igreja, legitimada pelo Estado e divulgada pela Imprensa. Maria Benedicta Bormann, Ercília Nogueira Cobra, Júlia Lopes de Almeida, Maria Lacerda entre outras, ousaram transgredir estas normas, como também deixaram isto impresso e viveram estas discordâncias com relação ao tímido papel social que cabia à mulher no início do século XX.

A casa fechada

Roberto Gomes (escrita em 1919)

Personagens femininas: Maria das Dores, Sinfonia, Ritoca, Eudóxia

Das peças aqui analisadas, esta é a única que desloca o local de ação da cidade grande para o interior do Brasil, porém, como o texto está mais preocupado com a alma dos seus personagens, não encontramos pistas suficientes para traçar um perfil sociológico da mulher que habitava os pequenos vilarejos no princípio do século XX, e assim responder a pergunta inicial. No entanto, é possível refletir sobre a ação do masculino sobre o feminino neste período, e as suas consequências na sociedade em questão. Morar no interior oferecia algumas características peculiares aos seus moradores, pois lá a vida é mais exposta e quase não há privacidade dos atos e atitudes dos seus habitantes, e este dado pode ser sentido na peça.

Este texto, exemplar do teatro simbolista, sugere muito mais que explicita. O autor expõe a fragilidade do ser humano, suas misérias e suas dores. Talvez não seja por acaso que a personagem em torno da qual gira a peça se chama Maria das Dores. Esta mulher nunca é vista, porém a construímos no nosso imaginário, tendo como referência as vozes dos outros personagens. A peça escancara a violência feminina no início do século passado, quando esta atitude era aceita com naturalidade. A mulher sofria calada e lhe era tirada a voz da

²² RAGO, M. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE; BASSANEZI, op. cit., p. 593.

defesa, sendo discriminada por outras mulheres e execrada pelo homem. Aqui, o conflito é o adultério, e é ele que revela o caráter e valores que permeiam cada personagem. Homens e mulheres mantidos sob um moralismo hipócrita, reforçando todos padrões da época:

- Na capital (ela) vai cair na malandragem.
- Qual bruto, qual nada. Mulher precisa é andar na linha.
- Pancada traz amor.
- Uma desavergonhada, pior que cadela!
- Força é o que ela merece.
- Ele apanhou à parede um grande chicote de couro e começou a bater-lhe, a bater-lhe até não poder... até que o sangue começou a pingar.
- Não posso deixar de estranhar esta atitude, dona Eudóxia! A senhora, uma funcionária exemplar, de vida tão correta, pretender aliviar o castigo de uma criminosa.
- É um homem. É o dono. Tem todos os direitos.
- À-toa é ela!
- Uma mulher que nem punha chapéu pra missa das dez!
- Aquela mulher é um monstro.

Apenas Eudóxia, assume o feminino machucado e espancado pelo masculino embrutecido. Ela é tomada pela compaixão e reconhece a dor de Maria das Dores como sua:

- A gente às vezes, sente-se tão só!
- Coitada da Maria das Dores!
- Ele era muito bruto.
- Mas quando uma criatura sofre, acho que é sempre digna de piedade.
- Tanto é que o Matias era longe de ser um marido exemplar. É um homem.

Este texto, diferente da comédia de costume, estilo teatral predominante neste período, encontrou pouca receptividade na época em que foi produzido, “em função da maneira diferente de construir as personagens e ações dramáticas”.²³ O autor não revela apenas os contornos externos do feminino, mas antes o seu íntimo, e, através dele, podemos sentir o ambiente opressivo no qual vivia a mulher. Para a traição só restava o exílio, o afastamento dos filhos ou a morte. Os sentimentos da mulher não eram considerados ou relevados. Ao homem cabia vingar a sua honra e moralizar o feminino que ousasse desafiá-lo. A violência era tolerada e

na virada do século, o crime passional assumiu grandes proporções. (...) A desigualdade entre homens e mulheres em relação à questão se constituía numa realidade. Lombroso (Escola Positivista Italiana) apontava na mulher inúmeras deficiências, além de atribuir-lhe fortes traços de perfídia e dissimulação. Ele afirmava que a mulher era menos inteligente que o homem (...) Era dotada de menor sensibilidade nos mais diversos âmbitos, especialmente na sexualidade...”²⁴

Para se ter uma idéia da omissão diante a violência feminina, convém observar que “alguns países chegavam a adotar a norma de impunidade total em favor do marido que vingasse a honra ao surpreender sua mulher em adultério. No Brasil, de acordo com o Código Penal de 1890, só a mulher era penalizada por adultério, sendo punida com prisão celular de um a três anos. O homem só era considerado adúltero no caso de possuir concubina teúda e manteúda”.²⁵

Nesta dramaturgia vamos encontrar um teatro que “denuncia a hipocrisia das relações pessoais na sociedade do tempo”,²⁶ e mostra uma das suas faces, a de servir como tribuna para evidenciar e discutir temas polêmicos e incômodos de uma sociedade ou instituição.

23 COSTA, M. M. da. *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983. p. 15.

24 SOIHET, R. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE; BASSANEZI, op. cit., p. 381.

25 SOIHET, op. cit., p. 381.

26 COSTA, op. cit., p. 22.

Onde canta o sabiá

Gastão Tojeiro (apresentada em 1921)

Personagens femininos: Nair, Virginia, Ritinha, Inácia, Marcelina

Mais uma comédia de costume tão ao gosto da época. Aqui, vamos encontrar uma típica família burguesa de classe média. Neste texto e contexto, as mulheres representam bem o seu papel de *rainha do lar* e não há conflito com o feminino, e nos é oferecido todos os estereótipos possíveis: mulheres bem-educadas, que tocam piano, bordam, lêem romances, estão aptas para casar, procriar e continuar a tradição. As personagens femininas do autor não contestam e não reivindicam uma posição diferenciada, apenas aparentam estar confortáveis na função que lhes foi imposta.

É curioso observar a apresentação dos personagens da peça: primeiro os masculinos e depois os femininos. Seria possível arriscar uma leitura sobre a posição do autor com relação à mulher, a partir desta observação? Estaria o autor de acordo com a ideologia burguesa?

“A cultura burguesa se fundava em binarismos e oposições tais como natureza/cultura, pai/mãe, homem/mulher, superior/inferior, que relacionam em última instância a mulher com o outro, a terra, a natureza, o inferior a ser dominado ou guiado pela razão superior e cultura masculina”.²⁷

Encontramos, neste texto, algumas referências que são típicas do período analisado, e que confirmam o imaginário imposto à mulher da época, como a leitura de romances, que influenciavam o pensamento da mulher burguesa. Alguns fatores propiciaram a formação de um público predominantemente feminino que devorava os romances produzidos pelo Romantismo, onde “heroínas românticas, langorosas e sofredoras acabaram por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento”.²⁸

Ernani – Fique sabendo que os primos são as sentinelas avançadas da honra da família.

Nair – Então há de ser por isso que todos os maridos têm sempre cuidado com os primos da mulher...

27 TELLES, op. cit., p. 403.

28 D'INCAO, op. cit., p. 229.

Ernani – Sim? Onde você aprendeu isso? Nos romances ou nasfitas?

Oposições: mulher mãe/mulher fatal; esposa/hetaira; prostituta/moça de família :

Fabrino – Que Lolete?

Elvídeo – Até a memória perdeste. Então já não te lembras da Lolete, aquela francesinha morena, que cantava no antigo Eldorado e me atraía contigo quando era minha amante, para depois te atrair comigo quando se passava para a tua conta e risco...

.....

Ritinha – Eu trabalho. Sei cozinhar, cozer, bordar...

Encontramos aqui uma representante do nacionalismo exaltado pelo Romantismo, que assume num discurso panfletário e sem profundidade a defesa da pátria amada contra o culto ao estrangeirismo:

Nair – ...Nenhum outro pássaro substitui o meu sabi com seu canto tão mavioso, tão brasileiro... (...) Brasileiros como o senhor, que têm prazer em falar mal de sua terra, achando que lá fora tudo é melhor, podiam ir embora de uma vez, que nenhuma falta fazem!

Nesta peça não encontramos nenhuma personagem feminina que dê indícios da transformação que estava ocorrendo com a mulher dos centros urbanos, quando ela já apresentava uma representação diferenciada, atuando

29 TELLES, op. cit., p. 428.

nos diversos setores da sociedade, e redefinindo a sua identidade social, afetiva, sexual e pessoal. Esta mudança já podia ser sentida até nos escritos da época, onde a mulher de mãe/esposa/dona-de-casa, também passa a ser vista como um ser sensual e sexual.²⁹

A moda colaborava para esta transformação. Até 1900 a mulher vestia um traje fechado que ocultava seu corpo e o dividia em duas massas desiguais, separadas pelo estrangulamento da cintura sufocada num espartilho que produzia a antinatural silhueta em S. A Primeira Guerra Mundial propiciou mudanças neste setor: a mulher deixou de lado o espartilho, expôs o corpo agora mais livre, adotou a cinta-liga, a meia cor da pele, a saia-calça e os sutiãs modernos.

Na década de 20 vamos encontrar uma mulher mais magra, usando roupas mais simples e flexíveis, e com vestidos mais curtos. “Em 1917 a imprensa já denunciava que as mulheres estavam determinadas a gastar menos seda: primeiro foram os decotes que abaixaram. Depois foi a vez de as saias subirem”.³⁰ Os cabelos também encurtaram, fazendo um estilo que ficou conhecido como *melindrosa*. Na edição de dezembro de 1924, a *Revista Feminina* indagava se o cabelo curto não seria “um sintoma de emancipação do belo sexo”,³¹ já que era usado por mulheres de profissões identificadas com a modernidade: escultora, literata, estudante, datilógrafa. Por outro lado, encontramos também o estilo andrógino: a mulher passa não só a copiar as roupas do homem, mas também a reivindicar o mesmo espaço e igualdade que ele.

Os ares do movimento feminista, do moderado ao radical, se espalhavam pela década de 20 através das suas representantes, Pagu, Bertha Lutz (que lutou pelo direito ao voto feminino, conseguido em 1934, e organizou, em 1922 no Rio de Janeiro, o Primeiro Congresso Internacional Feminino), Maria Lacerda de Moura e tantas outras mulheres que atuavam nos periódicos, nas escolas, escreviam para e sobre a mulher. Mas as forças contrárias não eram poucas. Um pequeno exemplo que diz respeito ao trabalho externo vem da imprensa da época, que se mostrava implacável com a saída da mulher de casa. As charges mostravam que o trabalho doméstico, quando exercido pelo homem, era penoso e duro, e o homem que se submetia a ele era qualificado como ridículo. Já a mulher, ao executar os afazeres domésticos, era representada como uma personagem feliz e sorridente.

30 MALUF; MOTT, op. cit., p. 372.

32 Ibid., p. 370.

Apesar de estar acontecendo todo este movimento na sociedade da década de 20, nada disso se faz presente na atual peça. As mulheres que aqui encontramos são aquelas idealizadas pelo masculino: objeto de cama e mesa.

Conclusão

Após a análise desses textos é possível concluir que a mulher que povoou o imaginário dos dramaturgos da década de 10 e início de 20 estava em transformação: ora se enquadrava aos padrões vigentes, ora se apresentava com leves traços de rebeldia, como convinha aos tempos do pré-feminismo.

Confrontando a dramaturgia analisada com os estudos sobre a época, é possível constatar que esta mulher apresentada nos textos corresponde a mulher real. A liberdade de criação, que poderia produzir personagens femininas marcantes, não serviu de estímulo aos dramaturgos da época. Nem mesmo o recente movimento feminista. A presença de um feminino caboclo, índio, negro, caipira, e suas peculiaridades, valores, crenças, também não encontrou espaço neste teatro. Convém lembrar que recuperar a imagem de um Brasil genuíno, animado pela diversidade de raças e culturas, foi projeto dos modernistas que viriam a movimentar o cenário intelectual a partir da década de 20. Nenhuma operária, nenhuma mulher do povo, nenhuma mãe solteira, educadora, artista ou escritora aparece nessa dramaturgia. Nem mesmo a dramaturga Julia Lopes ousou pintar uma mulher com tintas mais carregadas. Optou pelo cor-de-rosa pastel, pelo conforto reacionário proposto pelo doce lar burguês.

A visão do feminino aqui apresentado pode revelar também a ideologia desses dramaturgos: com algumas exceções eram conservadores, presos a uma moral onde a Família era o grande valor. Em todos os textos vamos encontrar famílias brancas e de boa condição social, conflitos de caráter íntimo, pessoal, e o cenário onde ocorre a ação é sempre a cidade, ou a periferia da grande cidade.

O teatro que encontramos neste início de século não era um teatro transgressor, comprometido com as transformações do seu tempo, era antes um teatro comportado, e assim bem aceito, teatro ao gosto burguês. A produção teatral pré-modernista oscilou entre a estética do Romantismo, do Naturalismo e em alguns casos, com pinceladas do Modernismo que já prenunciava sua irreverência com os experimentos formais, a visão crítica da realidade, e que viria anunciar logo mais, uma fase totalmente nova na cena cultural do Brasil.

RESUMO

Este ensaio visa refletir sobre as produções teatrais do início do século XX, no período convencionalmente chamado de pré-modernismo, contextualizando esta dramaturgia e procurando entendê-la sob a ótica da recepção. Busca-se, também, um olhar sobre a mulher que viveu neste período: quem era esta mulher; quais eram as suas aspirações; quais eram as suas limitações; como se articulava o feminino diante das transformações que atingiam o Brasil e como estas mudanças influenciavam a mulher aqui analisada.

Palavra-chave: teatro pré-modernista.

ABSTRACT

This essay aims to think about the theater productions in the beginning of twentieth century, in the period usually called pre-modernism, inserting such dramaturgy into a context and trying to understand it under the reception view. Also, it searches a glance at the woman that lived in this time: who such a woman was, which longings and limitations were hers; how she dealt towards the changes that Brazil has passed through and how these changes influenced the woman here analysed.

Key-Word: pre-modernism theater.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. L. *de. A herança*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1909.

COELHO NETO. *A muralha*. Rio de Janeiro: Lello, 1928.

COSTA, M. M. *da. Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

DEL PRIORE, M. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.

_____; BASSANEZI, C. (Orgs.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

LEITE, M. *A condição feminina no Rio de Janeiro – século XIX*. Antologia de textos de viajantes estrangeiros. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

PEIXOTO, A. *Eunice, ou a educação da mulher*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1947.

SEVCENKO, N. (Org.). *História da vida privada no Brasil* 3. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SODRÉ, N. W. *Síntese de história da cultura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

TOJEIRO, G. *Onde canta o sabiá*. Rio de Janeiro: SNT, 1973.