



## UMA TRILOGIA DA FIGURA MATERNA NO TEATRO BRASILEIRO

Romair Alves de Oliveira<sup>i</sup>

*Universidade do Estado de Mato Grosso e Universidade Federal de Goiás*  
*romairoliveira@gmail.com*

**RESUMO:** Representação de divindade e santidade, a palavra mãe carrega uma carga semântica que supera a denotação e dá à figura materna a conotação do poder terreno de rainha e o celestial de anjo. Cantada em verso e prosa, a mãe tem seu espaço concretizado não necessariamente pela normatização social, mas pelo valor unívoco emoção/espírito, uma vez que a figura da mãe não é necessariamente vinculada à questão mulher. Discorreremos aqui sobre a representação da figura da mãe em três peças teatrais, duas da segunda metade do século XIX e uma do início do século XX.

**Palavras-chave:** teatro, mãe, autoria feminina.

---

<sup>i</sup> Doutor em Literatura e Cultura pela UFPB e este trabalho refere-se a pesquisa de Pós-Doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) na Universidade Federal de Goiás (UFG)

### INTRODUÇÃO

No panorama histórico-cultural de nosso país, não podemos falar de teatro brasileiro antes do século XIX. As peças de Anchieta não passam de rudimentos teatrais, relegadas ao esquecimento até os momentos iniciais do século XIX, mas não devemos desconsiderá-las do ponto de vista histórico-literário. Assim como a “Carta de Achamento”, de Pero Vaz de Caminha seria a certidão de nascimento de nossa literatura, as peças de Anchieta também iniciam nossos primeiros passos no cenário da representação dramática.

O romantismo no Brasil foi um movimento complexo, mas com alguns ideais bem definidos: o afastamento do servilismo clássico e o desejo de retratar o nacionalismo. A grande diferença entre o romantismo

européu e o brasileiro é que aquele retomara o passado e nós começamos a valorizar tudo o que é nacional. O romantismo será a estética que irá instaurar a autonomia literária brasileira apesar de todas as nossas limitações sócio-culturais. Com ele, inicia-se a era nacional em nossa literatura que desenvolve os embriões nativistas da era colonial.

Devemos aos românticos a imposição da dramaturgia na literatura brasileira, uma vez que são eles os responsáveis pelo aumento de público, criando peças sobre temas históricos ou de costumes. Não possuíamos, antes deste período, nenhuma tradição na arte da representação teatral, sendo a maioria das peças adaptações de textos clássicos.

O primeiro teatro, segundo informações de Décio Almeida Prado (1999),

[www.generoesexualidade.com.br](http://www.generoesexualidade.com.br)

(83) 3322.3222

contato@generoesexualidade.com.br



foi construído por D. João VI e inaugurado em 1813. Mas é no romantismo que se define o teatro brasileiro, e deve-se a Gonçalves de Magalhães, que em 1836 abre, didaticamente, a escola romântica brasileira com a obra *Suspiros poéticos e saudades*, o papel de pioneiro: em 1838 era representado seu drama *Antonio José* ou *O poeta e a inquisição*, considerado, pelos pesquisadores da área, o marco inicial do teatro nacional brasileiro. Entretanto, a Magalhães resta a glória de ter iniciado o teatro, mas a consolidação, como acontecera com Gonçalves Dias, na poesia, se atribui a Martins Pena e suas comédias de costumes.

A obra de Martins Pena é de extrema relevância para a arte literária e cênica brasileiras que, parafraseando Silvio Romero citado na obra *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*, de José Nicola, poderíamos afirmar que se por acaso se perdessem todas as leis, escritos, ou seja, a memória da história brasileira da primeira metade do século XIX, e nos ficassem somente as comédias deste dramaturgo, seria possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda aquela época.

Deve-se lembrar que esta construção da fisionomia moral da época só foi possível graças ao profundo poder de observação do autor, que lhe possibilitou criar os tipos irônicos, engraçados, caricatos, encontrados

nas ruas do Rio de Janeiro oitocentista.

Conseqüentemente, Martins Pena torna-se o criador da comédia nacional com *O juiz de paz na roça*, encenada por João Caetano, no ano de 1838. Suas peças retratam a realidade social e doméstica, da cidade e do campo dos primeiros cinquenta anos do século XIX e juntamente com Artur Azevedo, que segue a mesma linha das comédias de costumes, são referências basilares para o teatro brasileiro.

### **Dramaturgia feminina**

O surgimento da dramaturgia de autoria feminina fora do espaço previsto e permitido, casas, saraus, igrejas, somente irá acontecer anos mais tarde, em relação aos textos teatrais de autoria masculina, com destaque para Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), que inicia sua atividade literária ainda na adolescência. Somente em 1855, escreveu a primeira das mais de vinte peças que compõem sua obra dramática, em sua maior parte hoje ainda inédita. E devido ao incêndio ocorrido no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, a maior parte de sua obra está inteiramente perdida (SOUTO-MAIOR, 2001).

A estréia pública de Maria Angélica Ribeiro se deu em 1863, com a encenação do drama *Gabriela*, no Teatro Dramático do Rio de Janeiro, e foi bem recebido pela crítica,



isto quando já havia escrito mais de quatorze peças.

Depois teria outro drama, denominado *Cancros Sociais*, encenado no mesmo teatro dois anos após a estréia de *Gabriela*, tornando seu nome conhecido e respeitado pelos críticos da época, entre eles Machado de Assis, conseguindo sobressair como o primeiro nome feminino no contexto teatral do Brasil. Essa peça alcançou oito récitas seguidas após sua estréia e outras nos meses seguintes, de acordo com Valéria Souto-Maior.

Maria Angélica Ribeiro prosseguiu escrevendo, publicando e encenando suas peças. Destaca-se em obra teatral os dramas *Cancros Sociais* (1866) e *Gabriela* (1863) e as comédias *Um dia na opulência* (1877) e a *Ressurreição do Primo Basílio* (1878), sendo que um dos seus últimos dramas, *Opinião pública*, foi encenado no Teatro São Luís em 1879.

Segundo SOUTO-MAIOR, Maria Angélica Ribeiro é considerada a pioneira da dramaturgia de autoria feminina no cenário brasileiro oitocentista, e alicerça o espaço cênico, gênero dramático, para outras mulheres dramaturgas que surgirão; entre elas destacamos Josefina Álvares de Azevedo (1951-?) com sua peça *O voto feminino* (1890) e a já conhecida romancista Júlia

Lopes de Almeida (1862-1934) autora de várias peças, entre elas *Quem não perdoa* (1912).

Desse modo, deve-se considerar que essas mulheres, embora “enclausuradas” no espaço doméstico, conseguiram ir além dos jardins de suas casas e ganharam as ruas, as cidades e vislumbraram com suas experiências e angústias um novo horizonte no contexto dramaturgico de nosso país. Dotadas de simplicidade e limitações, próprios de seu comportamento educacional, as mulheres transcendem o mundo ficcional de seu existir e tecem, como Penélope, uma nova história, não para esperar o homem amado e endeusado, mas para buscar sua identidade, ou melhor, criar sua identidade, seu perfil e iniciar sua longa trajetória de lutas, derrotas e conquistas, abrindo precedentes para o preenchimento do espaço que hoje suas companheiras possuem.

### **Mãe em cena**

Representação de divindade e santidade, a palavra mãe carrega em sua essência uma carga semântica que supera o espaço denotativo e dá à figura materna a conotação do poder terreno de rainha e o celestial de anjo. Essa figura emblemática protagoniza na vida e na arte cenas que se perpetuaram nas várias instâncias históricas, literárias e dramáticas, como Medéia e



Jocasta, e em lutas sociais, como é o caso das mães da Argentina na praça hoje conhecida por praça das mães.

Mas no contexto histórico, nenhuma representação literária ou social de mãe consegue superar a religiosa que se constitui na imagem da Virgem Maria, representação máxima, o ápice de “ser mãe”, caracterizada pelos dons divinos, santidade e reforçada pela abnegação, bondade, amor incondicional e literalmente “padecer no paraíso”.

Cantada em verso e prosa a mãe tem seu espaço concretizado não necessariamente pela normatização social e sim pelo valor intrínseco unívoco emoção/espírito, uma vez que a figura da mãe não é necessariamente vinculada à questão mulher, pois há um olhar diferenciador para o ser mãe e o ser mulher, implicando que no desenvolvimento histórico feminista a mãe já tinha seu espaço e é nele que se dará o alicerce da formação e da conscientização e as primeiras tentativas de inclusão no espaço público.

Veremos a partir de agora como é apresentada a figura da mãe em três peças teatrais, duas da segunda metade do século XIX e uma do início do século XX.

O drama *Mãe* (1859) do romântico José de Alencar, dividido em quatro atos, foi escrito com objetivo precípuo de exaltar e homenagear sua mãe D. Ana J. de Alencar,

não tendo intencionalidade maior além disso, sem preocupação crítica nenhuma, como podemos perceber na dedicatória da peça:

Escrevi-o com o pensamento em ti, cheio de sua imagem, bebendo em tua alma perfumes que nos vêm do céu pelos lábios maternos. Se, pois, encontrares aí uma dessas palavras que dizendo nada exprimem tanto, deves sorrir-te; porque fostes tu, sem querer e sem o saber, quem me ensinou a compreender essa linguagem [...] é um coração de mãe como o teu. A diferença está em que a providência o colocou o mais baixo que era possível na escala social, para que o amor estreme e a abnegação sublime o elevassem tão alto, que ante ele se curvassem a virtude e a inteligência; isto é, quando se apura de melhor na lia humana.

A outra que não a ti causaria reparo que eu fosse procurar a maternidade entre a ignorância e rudeza do cativo, podendo encontrá-la nas salas trajando sedas. Mas sentes que se há diamante inalterável é o coração materno que mais brilha quando mais espessa é a treva. Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe (ALENCAR, 1977, p. 257).

O que ele faz bem nesta dedicatória, aparentemente preconceituosa, é exemplificar através de posições sociais extremas “rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe” que ser mãe está desvinculado de qualquer espaço social ou cultural. Entra-se aqui no campo perigoso de se analisar qual seria a real intenção do autor, uma vez que “a postura de Alencar indica que gostaria que a escravidão, juntamente com sua herança negra, sumisse de repente da vida brasileira, num passe de mágica” (PRADO, 1999, p. 56). Por outro lado, temos historicamente que



## XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES  
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Morto, em 1860, Alencar entrou para a vida política elegendo-se seguidamente deputado provincial pelo Ceará e galgando a pasta da justiça no Ministério Conservador de 1866-70. Mas, ao contrário do pai, que sempre se batera por teses liberais, o romancista assumiu posições retrógradadas (patentes em face do problema escravista) e foi, no fundo, antes um individualista que homem voltado para coisa pública: sabe-se que o motivo de seu afastamento da política, quando entrava na casa dos quarenta anos, foi o ressentimento de ver-se preterido por Pedro II na indicação para o Senado (BOSI, 1994, p. 135).

Além disso, percebe-se que, mesmo sendo o principal prosador da escola romântica, que tem como uma das características a valorização dos temas e problemas nacionais,

Sua obra é um retrato fiel de sua posição política e social: grande proprietário rural, político conservador, monarquista, nacionalista exagerado e escravocrata (consta que em 1871 o Parlamento discuta a Lei do Ventre Livre; o deputado José de Alencar subiu à tribuna e disse: “não vou me dar ao trabalho nem de discutir essa lei. Ela é uma lei comunista”). (NICOLA, 1998, p.104).

Não devemos entrar no campo das indagações quanto à intenção em si, mas, considerando as citações acima e respaldadas nos textos que se seguem, podemos dizer que a peça trata realmente de uma homenagem e não de crítica social ou cultural.

O autor utiliza a pieguice romântica para expressar sua idolatria pela mãe:

Tu me desde a vida e a imaginação ardente que faz que eu veja tantas vezes viver em ti, como vives em mim; embora mil circunstâncias tenham modificado a obra primitiva. [...] Recebe, pois mãe, do

filho a quem deste tanto, esta pequena parcela da alma que bafejaste (ALENCAR, 1977, p. 257).

O texto de Alencar lembra, nitidamente, uma canção da igreja católica, onde o agradecimento e a entrega são visíveis na exaltação extrema presente na letra que diz:

A minha vida é para ti [...] Meu coração é para ti. Porque tu me desde a vida, porque tu me deste o existir. Porque tu me deste o carinho, me deste o amor! [...] A minha vida é para ti, me coração é para ti! (DOUGHERTY, 2002, p. 80).

A diferenciação está na idolatria, onde Alencar individualiza a obra, perdendo em muito o valor coletivo, uma vez que sua peça tem como intenção unicamente homenagear uma pessoa, uma mãe, a sua mãe. Já a letra da canção religiosa possui valor coletivo, ou seja, tem objetivo exaltar um ser que representa, segundo dogma religioso, o senhor de todos nós; este é caso também das músicas religiosas que se referem à Maria como mãe de toda comunidade cristã/católica.

O enredo da peça de Alencar mostra o drama de Joana, escrava que foi herdada por seu próprio filho quando o mesmo ficou órfão de seu pai adotivo. Criado por ela, sem saber de sua situação e tratado como seu senhor, ele jamais imaginaria que aquela escrava seria sua mãe. Jorge, o filho, é apaixonado por Elisa, cujo pai está endividado e ameaça se matar. Desesperada, pede ajuda a Jorge que tenta inutilmente ajudá-la. Jorge, após



## XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES  
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

fracassar nas tentativas, resolve hipotecar a escrava Joana apesar de já tê-la alforriado naquele mesmo dia. Um amigo, Dr. Lima, que sabe de tudo, revela a Jorge que ele havia vendido a própria mãe. Joana, ao escutar a revelação, se mata com o veneno que o pai de Elisa iria tomar e nega até a morte que seria mãe de Jorge.

Algo interessante nesta peça é que a questão social de seu enredo, condizente na época, não é valorizada pelo autor, uma vez que o tema da escravidão é utilizado apenas como alegoria social para enaltecer, engrandecer e exaltar o amor de mãe.

O drama de Alencar possui marcas da escola realista, principalmente quanto ao tema escravocrata, mas não considerado pelo autor como relevante, uma vez que seu texto apresenta uma visão romantizada. Perceber-se no texto, a partir da revelação do Dr. Lima, que Jorge reconhece Joana como mãe sem grandes conflitos apesar de viver numa sociedade escravocrata. Esta superficialidade analítica é singular em Alencar que trabalha em suas obras com erros e preconceitos da sociedade, mas sem profundidade de análise e meios de soluções.

A abnegação de Joana é utilizada pelo escritor, não para falar da situação escravista da nação, mas para justificar que mesmo a mulher mais sofrida e desmerecida de classe

social vem, através de seu gesto, sublimar o amor materno, como se pode observar no diálogo:

Jorge – Minha mãe!...

Joana – Não!... Eu não sou sua mãe, nhonhô... Joana – O que ele disse, Sr. Doutor, não é verdade...

Joana - Ele não sabe.... (Mãe, p. 309).

Sua abnegação é levada às últimas conseqüências, até a morte, para que Jorge não sofra socialmente pela sua condição de escravo. Podemos entender, neste gesto, que o amor de Joana não é somente pelo filho, mas sim alicerçada na esfera social, onde amor não está ligado à questão igualitária, uma vez que seu filho, visto socialmente como homem liberto e branco, perderia a posição social condicionada na cor da pele. Pois sendo ela escrava e negra, seu filho também o era. Assim ele seria negro e, sendo negro, a sua cultura branca, escolarizada, valorizada e aceita na qual foi criado iria por água abaixo.

O amor supremo de mãe está representado em dualidades em pé de igualdades, pois escrava/rainha, pobre/rica, branca/negra, mãe é sempre mãe e o seu amor inalterável.

Nítida também é a dualidade existente na personagem Joana. Como mãe/escrava, suas ações são conduzidas não somente pela emoção (comum na escola romântica), mas



## XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES  
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

suas ações e o seu gesto final são movidos pela razão. Mesmo sofrendo, prefere abnegar o amor de seu filho para não deixá-lo perder sua posição sociedade ariana e patriarcal.

Alencar utiliza o amor materno com visão romântica, porém com vestígios realistas, em que, condenada a sempre servir, escrava também de seu medo, da sociedade e dilacerada pelo conflito, Joana permanece angustiada pela ambigüidade presente em ser mãe e escrava.

Enquanto mãe, não quer se separar do filho:

Joana – Não, meu senhor. Se eu ficar lá, o que não há de permitir não... eu virei buscar os meus trapinhos. Agora!... Se eu os levasse... era como se não tivesse mais de voltar para o poder do meu nhonhô!...

E Joana não poderia! (Mãe, p. 296).

Enquanto escrava, não quer ser reconhecida como mãe:

Joana – Senhor Dr. quer dizer que fui ama de nhonhô!... que nhonhô era meu... meu... de leite...só!... só de leite!...

Jorge – Chama-me teu filho!... eu te suplico!...

Joana – Mas não é... não! ... eu juro... (Mãe, p. 309).

Diante do conflito, a solução será aquela já anteriormente anunciada:

Joana – [...] pois meu filho havia de ser escravo como eu? Eu havia de lhe dar a vida para um dia quisesse mal a sua mãe? Deu-me vontade de morrer para que ele não nascesse... mas isso era possível?...

Não, Joana devia viver! (Mãe, p. 273).

A morte é o final trágico condizente com drama, como forma de solução que Alencar costumava utilizar para não entrar em atrito com questões sociais envolvendo preconceitos. Isto é claro no romance *Lucíola* (prostituição) e a peça *Mãe* (escravidão), nas quais as protagonistas morrem, solucionando assim o conflito que envolveria uma análise realista da época.

Em 1865, *Cancros Sociais*, de Maria Angélica Ribeiro, traz à tona novamente a figura materna, também, pelo viés da escravidão, diferenciada, por sua vez, da visão alencariana, em que não haverá somente exaltação da figura da mãe. A autora critica veementemente a sociedade escravocrata e vem abrir e, decorrente disso, consolidar a presença feminina nas artes cênicas do país.

Drama original em cinco atos, *Cancros Sociais* retrata o drama de Marta e Eugênio, respectivamente mãe e filho.

Eugênio, homem bem posicionado na sociedade, como presente de aniversário de quinze anos de sua filha, resolve alforriar uma escrava. A escrava levada a ele, por coincidência, é Marta, sua mãe, que o reconhece como seu filho separado dela ainda criança. Ela se declara sua mãe e fica morando com ele e sua família, sem sua esposa e filha saberem do laço de família que os unem. Porém, isto gera para ele um



## XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES  
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

conflito que envolve posicionamento emocional e social, pois se ele disser que é filho da escrava Marta, escravo também seria. A solução se dá num jogo de acasos na qual as personagens da peça estão interligadas. A autora tece um enredo, de certa forma forçado, para justificar a solução dos dilemas das personagens. No final, Marta pode ser assumida publicamente, pois quando teve Eugênio não era mais escrava, já que seu senhor havia lhe dado a liberdade.

O drama chama a nossa atenção em relação à mudança de foco diferenciada de Alencar a partir do próprio título; pois cancro, que é o mesmo que câncer, que por sua vez aparece no plural, nos leva a entender e perceber que o tema da escravatura, embora reinante no drama, não é o único câncer inserido na sociedade e nem no texto cênico. Além da crítica à escravatura, a autora defende a causa da mulher e expõe suas idéias e reivindicações, protestando veladamente contra o cerceamento social sofrido pelas mulheres de sua época

O texto de *Cancros Sociais* apresenta a não exaltação da figura materna. A protagonista é mãe sim, mas diferentemente de Joana que faz tudo pelo filho e resignada até morre por ele, Marta, quando reconhece seu filho, se declara e busca seu lugar de mãe e, mesmo sabendo da questão social que envolve ela e seu filho, Marta não fica na

incógnita e se impõe como mãe.

Podemos notar que a personagem central de *Cancros Sociais* possui maior grau de argumentação. Ao contrário de Alencar, que conduz sua protagonista numa linha emocional determinando seu destino, Maria Angélica Ribeiro dá a sua Marta uma maior “liberdade argumentativa”, o que faz com que o enredo se desenvolva como obra ficcional de abrangência crítica social maior.

Em *Cancros Sociais*, nota-se que razão e emoção são comedidas nas ações das personagens, não ficando o enredo apenas no plano do abstrato, das virtudes e do emocional. Razão e emoção alternam-se de acordo com o objetivo que é dado ao texto para as ações da protagonista, principalmente por o enredo apresentar-se enigmático, em forma de labirinto, no qual o espaço familiar voltado para o conflito que envolve a escravatura irá ser solucionado, forçosamente, pela normatização social vigente.

Envolvendo honra e nome, o texto de Maria Angélica Ribeiro se diferencia por outra particularidade. Enquanto Alencar utiliza a morte como solução do impasse de Joana e Jorge, Maria Ribeiro, sem necessidade de levar à morte sua protagonista, utilizará o recurso da legalidade para desfazer o dilema de Marta e Eugênio.

Muda-se o século e a carioca Júlia

[www.generoesexualidade.com.br](http://www.generoesexualidade.com.br)

(83) 3322.3222

[contato@generoesexualidade.com.br](mailto:contato@generoesexualidade.com.br)



Lopes de Almeida, quarenta e sete anos depois de *Cancros Sociais*, escreve *Quem não perdoa*<sup>1</sup>. Peça em três atos que trata das relações humanas, especialmente a que envolve matrimônio e adultério com ênfase na questão de honra vinculada ao sexo masculino; a relação de poder existente, o matrimônio e o posicionamento da mulher em relação à marginalização social do ponto de vista da preservação da honra.

*Quem não perdoa* narra a história de Ilda, jovem professora de vinte anos, de família burguesa em decadência que se casa com Gustavo Ribas com o consentimento de sua mãe, Dona Elvira. Passam-se dez anos e Ilda vive confortavelmente, sem filhos, junto com o esposo e sua mãe em uma bela casa. Ilda, com o passar dos anos, e também pela indiferença do esposo, apresenta alterações comportamentais em relação a seu casamento, envolvendo-se emocionalmente com Manoel Ramires. O final é trágico; em defesa da honra, como tradicionalmente acontece no sistema patriarcal, Gustavo mata a esposa, porém, o que é surpreendente no desfecho da peça é a ação quase inacreditável da mãe que vinga a morte da filha assassinando o genro.

Júlia Lopes de Almeida, escritora já renomada na época, escreveu *Quem não perdoa*, ao que tudo indica, segundo

<sup>1</sup> Peça encenada pela primeira vez em 1912 e publicada em 1917.

observação de SOUTO-MAIOR (2001), com o objetivo de chamar a atenção pública para o grande número de mulheres assassinadas por seus cônjuges, justificando-os como em defesa da honra, os chamados crimes passionais que de certa forma era normatizados pela sociedade fundamentada na relação de desigualdades de direitos civis, privilegiando o sexo masculino em detrimento do feminino.

A peça de Dona Júlia, como era conhecida na época, traz de volta no início do século XX a figura da mãe, desta vez, uma mãe que difere daquelas retratadas anteriormente por Alencar e Maria Angélica Ribeiro. Dona Elvira, a mãe, apresenta em sua composição características realistas, indagadoras e contestadoras, interferindo nas ações das outras personagens, extremosa com sua filha, mas não totalmente complacente com suas atitudes.

Ilda - Mas não é esse o futuro de toda gente moça? Em tudo só o que me espanta é ver-me preferida, eu simples professora, pobre, com rapaz de fortuna e é só isso que te deve espantar também a ti, que és observadora, tão criteriosa e tão imparcial [...] e tu haverias de gostar que a tua Ilda ficasse para tia, e de mais a mais dos sobrinhos dos outros, visto que não tenho irmãos! [...] mas não te parece que a vida de uma solteirona deva ser uma coisa triste?!... também não me quererias para freira! (*Quem não perdoa*, p. 33).

Nota-se que, em relação aos textos: *Mãe*, de José de Alencar e *Cancros Sociais*,



## XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES  
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

de Maria Angélica Ribeiro, a composição textual de Júlia Lopes de Almeida é mais elaborada em relação à crítica nele inserida, pois de forma sutil consegue denunciar a violência a que as mulheres eram, e ainda hoje são, submetidas por seus companheiros, assunto este, até aquele momento, visto como tabu, pouco debatido e praticamente ignorado pela sociedade. O protesto à reivindicação da voz feminina, inscrita no texto almeidiano, se dá primeiramente a partir da ambigüidade existente no título *Quem não perdoa*, pois, tradicionalmente, no contexto literário, social e cultural, a palavra mãe traz uma significação alicerçada em valores caracterizados pela abnegação de tudo aceitar e perdoar, isto em relação a sua prole, singular. Em relação aos outros aspectos sociais em que venha colocar sua prole em risco, sabemos que a expressão muito utilizada e conhecida é que a mãe se torna “uma leoa” e aí ela não perdoa.

Em segundo lugar, o texto de Júlia Lopes de Almeida vem mostrar, através do gesto maior de transgressão, que o ato concreto de dona Elvira - assassinar o genro - instaura um novo lugar do feminino dentro da esfera social vigente, uma vez que com este a mãe sofre um deslocamento social, onde o ser submisso (feminino) toma para si o poder de vida e morte, alicerçado no masculino. E aí é que se encontra a ironia almeidiana que vem justificar o título condensado na ação concreta

da mãe.

Na peça, Júlia Lopes de Almeida, usando um discurso alicerçado na sutileza e estrategicamente organizado, traz à luz um novo elemento de análise para a reflexão sobre os crimes passionais, enfocando o adultério, culturalmente sempre causado pelas mulheres, que, sem julgamento, são culpadas e punidas pela morte; enquanto o homem, assassino confesso, é julgado como vítima, liberto, aclamado pela sociedade que normatiza seu poder de vida e morte, enfim o destino de suas companheiras, como é caso que acontece com Gustavo, esposo de Ilda.

Interessante é como Dona Júlia entrecruza os diálogos de acusação e defesa na tríade traição/vida/morte e tece um grande texto dramático. Mostrando as primeiras manifestações do olhar feminino sobre o papel da mulher no espaço social e cultural de uma sociedade extremamente voltada para os preceitos patriarcais.

O papel da mãe é o grande trunfo da peça, pois, mesmo utilizando o discurso social coerente com a época, a ação de Dona Elvira vem mostrar a revolta, o protesto contra a normatização imposta às mulheres, onde o homem, todo poderoso, faz “justiça” com as próprias mãos na certeza que sairão impunes, absorvidos pela normatização patriarcal reinante. O texto almeidiano vem denunciar



através de Dona Elvira que representa no texto cênico não somente a mãe de Ilda; ela assume o papel de várias mulheres e mães que perderam suas filhas, que tiveram suas vidas ceifadas pela violência de cônjuges, não concordando com os preceitos sociais que “dava” plenos poderes aos homens de vida e de morte sobre suas mulheres. No gesto da mãe, protagonista da peça, estão contidas as aspirações, secretas ou não, de outras mulheres que sofreram o mesmo trauma familiar.

Fundamentalmente preocupada com a situação opressiva vivida por quase todas as mulheres de sua época e injustiçada muitas vezes hoje pelo desconhecimento de sua obra completa, Júlia Lopes de Almeida, através de sua vasta obra, mapeia a situação social e cultural das últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, principalmente, no que tange à condição feminina daquela época.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Pode-se notar, nas leituras dos textos cênicos vistos, que o papel feminino centrado na figura emblemática de mãe sofre diferenciações não somente quanto aos temas propostos, mas também, conforme a época histórica, a intencionalidade de seus autores e, principalmente, o olhar diferenciador que envolve masculino e feminino.

Alencar não possui, pela leitura feita, intencionalidade crítica definida; seu texto dramático, ao que se pode perceber, tem por finalidade maior somente enaltecer o valor da maternidade na pessoa de sua mãe e deixa isto muito claro na dedicatória da peça. O olhar alencariano é banalizado pela exaltação exagerada da maternidade e preconceituoso em relação à raça; fato este de domínio público na época, como já foi citado, em suas atividades literárias e políticas. O romancista José de Alencar ainda peca pela falta de engenhosidade no desfecho de seu drama de cunho escravocrata, no qual a protagonista é conduzida à morte, acreditando estar fazendo um bem para seu filho em detrimento do aspecto social.

As obras dramáticas de autoria feminina *Cancros Sociais* e *Quem não perdoa* apresentam, em sua composição, uma desenvoltura crítica nas ações de suas protagonistas que elevam o texto a um patamar significativo, superior ao texto propriamente dito. As autoras oitocentistas já apresentam um olhar diferenciador em suas obras a partir das escolhas dos títulos de suas peças, sendo estes pressupostos iniciais para o desenvolvimento dos enredos de seus textos teatrais.

O texto de Maria Angélica Ribeiro, *Cancros Sociais*, escrito seis anos após o texto do cearense José de Alencar, traz um



## XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES  
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

avanço na condição feminina oitocentista, ou seja, na trajetória da história das mulheres brasileiras da segunda metade do século XIX. A autora tem a ousadia de tratar de assuntos, naquele momento, fora do espaço, mesmo de escrita, permitido às mulheres. Através da protagonista, ela dá voz não somente à mãe escrava, mas também a outras mulheres cativas, de uma forma ou de outra, de um sistema instituído sobre o cerne do patriarcado. Seu texto vem questionar a desvalorização das mulheres e os preceitos sociais vigentes sobre a condição feminina em nosso país. Num enredo intrigante, utilizando um discurso extremamente crítico, Maria Angélica Ribeiro abre as cortinas para outras mulheres no contexto cênico nacional.

Mulheres como Júlia Lopes de Almeida, pois esta utiliza a ironia discursiva como forma de protestar no texto dramático, bem elaborado e revestido de provocação social em torno dos crimes passionais justificados em nome da honra. Dona Júlia aborda com ímpetos de feminista a necessidade de rever o quadro vergonhoso com grande índice de mulheres assassinadas por seus cônjuges. Surgindo, neste início de século, as primeiras indagações sobre questões que envolvem os crimes efetuados em nome da honra: Se os homens são os que mais traem, por que só as mulheres morrem? Os homens poderiam morrer da mesma

forma, uma vez que eles traem às claras e a sociedade sabe e aceita, indo além, o aclamam por essa atitude, e, além de tudo, ainda cobram essa atitude de violência contra a mulher de forma legalizada pela cultura machista vigente na sociedade das primeiras décadas do século XX e perpetuada até quase o seu final.

Dona Elvira, a mãe, não é, no primeiro momento, a protagonista da peça. O triângulo amoroso formado por Gustavo Ribas/Ilda/Manoel Ramires é que dá sustentação inicial à trama; para os leitores e espectadores, o foco central da peça gira em torno deste triângulo amoroso, ou seja, para nós, simples leitores ou espectadores, o enredo centra-se no contexto das relações amorosas. Mas a autora sai deste jogo amoroso, servindo-se dele apenas como pretexto para introduzir a questão social da qual quer falar, e, assim, transforma a personagem, mãe da mocinha, que seria dentro da narrativa tradicional, romantizada, na verdadeira protagonista de sua peça, pois é ela, Dona Elvira, que servirá de alicerce crítico para seu texto; é nela, pelo fato de efetuar a ação final que é matar o assassino de sua filha, que está a explicação da ambigüidade sugerida no título, e é nesta representação de mãe que mata que se encontram outras mulheres e outras mães.



## XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES  
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Desse modo, temos no texto *Mãe*, de José Alencar, a mãe abnegada, exaltada pela maternidade que morre por seu filho. Em *Cancros Sociais*, a autora deixa a exaltação de lado e trabalha com a questão crítica, no qual a mãe já não é totalmente submissa ao amor filial. A protagonista, ao morrer por seu filho, vive para ele. Já na peça de Júlia Lopes de Almeida, *Quem não perdoa*, a mãe não morre e nem vive somente por seu filho, mas ela mata por ele.

Portanto, temos retratada, no percurso histórico-literário de cinquenta e três anos, de *Mãe* (1959) a *Quem não perdoa* (1912), a figura feminina mais cultuada e adorada em todas as épocas... de Maria, Helena, Lúcia ... às infinitas formas de ser mãe.

### REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. *Mãe*. In: \_\_\_\_\_. Teatro completo. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1977.

ALMEIDA, J. L. *Quem não perdoa*. In: \_\_\_\_\_. Teatro. Porto: Renascença Portuguesa, 1917.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 33 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

DOUGHERTY, Eduardo. *Louvemos ao senhor*. Campinas: Associação do Senhor Jesus, 2002.

FARIAS, J. R. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1983.

MOREIRA, N. M. B. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate*

Chopin. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

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

RIBEIRO, M. A. *Cancros Sociais*. s/e. s/d.

ROMERO, S. In: NICOLAS, J. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1988.

SOUTO-MAIOR, V. A. *Entre/linhas e máscaras: a formação da dramaturgia brasileira na autoria feminina no Brasil do século XIX*. João Pessoa: 2001. (Tese de Doutorado-Programa de Pós-graduação em Letras)