

O OUTRO NO PONTO DE VISTA DO OUTRO: “CANCROS SOCIAIS” DE MARIA RIBEIRO

Maria Cristina de Souza
Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná

*Cada período produz aquilo que lhe é necessário e
conseqüentemente sua própria tragédia.*
Eloesser

I. Considerações sobre dramaturgia

Drama (do grego, “fazer”) gênero literário, usualmente na forma de diálogo, associado às idéias de ação, conflito, tensão, contraste e emoção, cujas origens ligam-se a ritos pré-históricos e práticas religiosas.

O período clássico do drama está relacionado com a Grécia antiga e com Roma. Aristóteles (384-322 AC) – filósofo e cientista grego – afirmou que a tragédia grega se desenvolveu dos ditirambos, hinos corais que homenageavam o deus Dioniso e geralmente contavam uma história. As tragédias, normalmente escritas em versos, compostas por episódios da história antiga ou de mitos sobre o lugar do homem no mundo e os efeitos da ação individual, eram apresentadas por personagens e sons corais (odes) nos três maiores festivais gregos – as Dionisiacas. A princípio, três peças trágicas (a trilogia), uma sátira e uma farsa – paródia vulgar de deuses ou mitos –.

Tempos depois, a comédia, que parece derivada dos antigos rituais de fertilidade, foi também representada, mesclando ataques satíricos a figuras públicas com jogos obscenos e paródias sacrílegas de deuses. Enquanto comédias literárias e tragédias filosóficas declinavam, a comédia doméstica se desenvolveu, com personagens simplificados, trazendo a complicação centrada no amor, problemas familiares, dinheiro. Nesta época, os atores, todos homens, usavam máscaras indicando o temperamento das personagens aos espectadores.

O Império Romano incorporou os territórios gregos assim como a dramaturgia e a arquitetura teatral gregas. Mas, a ascendente Igreja Católica combateu o teatro romano porque a comédia e a farsa atelana nativa freqüentemente zombavam dos cristãos, tornando a dramaturgia basicamente espetáculo e entretenimento popular. O teatro clássico desapareceu e a atividade teatral não ressurgiu por mais de cinco séculos após a queda do Império Romano no século IV. Contudo, a Igreja Católica, que desejava estender sua influência, encorajada pelas qualidades didáticas dos elementos teatrais, havia admitido festivais pagãos e folclóricos, o que por fim ocasionou o despertar do drama litúrgico na Europa. Este tipo de drama denominado paixão, milagre ou peça de santos evoluiu e permaneceu aproximadamente do século X ao XIV, representando muitas histórias de temas bíblicos, cenas da criação à crucificação. Novamente, entretenimento e espetáculo prevaleceram e o drama foi removido do interior do prédio da igreja e secularizado, embora seu conteúdo religioso e seu objetivo fossem preservados. Durante este mesmo período havia as farsas mundanas e os dramas pastorais que inspiraram o desenvolvimento das moralidades no século XV. Embora estas peças baseassem seus temas e personagens no cristianismo, elas não representavam episódios bíblicos, eram dramas alegóricos. Cerca do século XVI, a Reforma Protestante substituiu o drama religioso numa tentativa de recriar o drama clássico. Mas, o desentendimento das formas clássicas e dos métodos de produção e sua conversão

em práticas contemporâneas e novas tecnologias levaram o teatro Renascentista a uma forma nova com algumas características clássicas, comumente conhecido como teatro neoclássico. As peças supostamente deveriam seguir regras precisas: personagens trágicos e cômicos traçados preferencialmente como tipos e não indivíduos; coro e solilóquios retirados; o bem exaltado, o mal punido; e as três unidades clássicas (tempo, lugar e ação) deveriam ser providenciadas. No entanto, entre um dos cinco atos do drama, o *intermezzo* era apresentado. Enquanto o drama neoclássico era geralmente visto pelas classes abastadas, a *commedia dell'arte*, um teatro de improvisação, popular, com personagens estanques, era o entretenimento do público em geral.

Na Espanha seguiu-se a “época de ouro” do teatro espanhol (1580-1680). As peças de Lope de Vega (1562-1635) e Calderón de la Barca (Madri, Janeiro 7, 1600 – Madri, Maio 26, 1681) tratavam freqüentemente de temas de amor, honra, fidelidade à fé cristã, lealdade ao Rei e ao Estado. Em geral elas desrespeitavam as regras das três unidades e mesclavam cenas da maior gravidade com aquelas da comédia e da farsa. Na Inglaterra, o trabalho de William Shakespeare (1564-1616), cujos personagens psicologicamente complexos demonstravam a condição humana, foi originado na confluência das heranças humanista e religiosa, junto à tradição da farsa nativa, e inovações, pendendo entre e mesclando uma diversidade de formas na era Elizabetana – Jacobina. Na França, o século XVII, tempo do rei-sol Louis XIV, testemunhou o surgimento do ideal neoclássico e, com ele, dos três grandes mestres do teatro francês: Pierre Corneille (Rouen, Normandia, Junho 8, 1606 – Paris, Outubro 1, 1684), Jean Racine (La Ferté-Milon, Dezembro 22, 1639 – Paris, Abril 21, 1699) e Jean Baptiste Poquelin – Molière – (Paris, Janeiro 15, 1622 - Fevereiro 17, 1673). As peças de Corneille eram extremamente moralistas; as de Racine combinavam o conceito grego de destino inexorável com a metafísica do século XVII e uma intensa percepção do amor destrutivo, particularmente nas mulheres; enquanto as sátiras de Molière eram endereçadas contra as convenções sociais e faziam comentários sobre os defeitos e limitações da humanidade. O século XVII, com a comédia de costumes, uma sátira dos princípios morais contemporâneos, especialmente das relações entre os sexos, foi também marcado pela admissão de mulheres como atrizes tanto nas companhias teatrais francesas quanto nas inglesas.

Na era do Iluminismo (Lumière, em francês) os autores estavam persuadidos de que estavam emergindo de séculos de escuridão e ignorância (*Dark Ages*) para um novo período iluminado pela confiança no poder da razão humana, na ciência e no respeito à humanidade em contraposição à superstição, aos milagres e à fé. Este movimento intelectual e social estava diretamente conectado aos valores burgueses (clamores individuais, idéias sociais). Existia uma atmosfera de otimismo na qual surgia o *self-made man*; através do trabalho, do estudo, de suas habilidades e talentos próprios o homem alcançaria seu espaço na sociedade. De acordo com Immanuel Kant (Rússia, Abril 22, 1724 - Fevereiro 12, 1804) – filósofo alemão – este período (1680 a 1790) deveria ser caracterizado pelo princípio: “Atreva-se a saber”. Kant também compartilhava da idéia de Descartes “Penso, logo sou”, na medida em que este pensamento apenas incluía os homens, pois subentendia-se que corpo e mente eram separados. O corpo não fazia parte de “eu sou”, era parte da natureza – mundo feminino, enquanto mente (“penso”) e linguagem eram parte da cultura – mundo masculino. Se desejo e pecado pertenciam ao corpo, este deveria ser controlado; e as mulheres, consideradas como tendo apenas o corpo, eram nascidas para a procriação e a maternidade, não para terem idéias ou ideais. Desta forma a heterossexualidade masculina era concebida contra os “Outros”: mulheres, negros, crianças, aqueles que eram contrários ao padrão (branco, masculino, burguês, heterossexual). O projeto de liberação iluminista foi, neste sentido, muito mais uma proposta de escravidão, imperialismo e colonialismo. Isto delineou a grande incongruência do Iluminismo. Por volta de 1770 os autores alargaram

sua matéria crítica incorporando questões políticas e econômicas, e sob a influência de Jean Jacques Rousseau (Geneva, Junho 18, 1712-1778) – filósofo francês, teórico social e político, músico, botânico, escritor – sentimento e emoção passaram a ser tão importantes quanto a razão. Ele apresentou ciência, arte e instituições sociais corrompendo a humanidade e, por outro lado, o estado natural ou primitivo como moralmente superior ao civilizado, levando a uma mudança do gosto literário das convenções clássicas e neoclássicas, focalizando preferencialmente as emoções à racionalidade. As peças, sobre personagens das classes média e baixa em que a virtude sempre triunfa no final, eram indistintamente chamadas de dramas domésticos, comédias lacrimejantes ou dramas sentimentais.

II. Considerações sobre o século XIX

Embora ainda influente, embebida no racional, formal e convencional a visão de mundo do século XVIII foi alterada no XIX por visões mais diversificadas e dinâmicas, baseadas mais em biologia e história que em matemática e física. Friedrich Hegel (1770-1831) – filósofo idealista alemão –, baseado no método kantiano de pensar por antinomias, delineou seu método dialético. Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872) – filósofo materialista alemão, pupilo de Hegel – afirmou que as pessoas e suas necessidades materiais deveriam ser as bases do pensamento social e político e que a mente das pessoas – a total consciência – deveria ser um produto do ambiente, o resultado da interação dos órgãos sensoriais e do mundo externo. As teorias da evolução através da seleção natural, por Charles Darwin (1809-1882) – cientista britânico –, e da filosofia baseada na sociologia e história por Auguste Comte (Montpellier, Janeiro 19, 1798 – Paris, Setembro 5, 1857) – filósofo positivista francês –, e Herbert Spencer (1820 -1903) – filósofo evolucionista britânico – também foram importantes. Porém, o socialismo científico de Karl Marx (1818-1883) – revolucionário e filósofo político alemão – e Friedrich Engels (1820-1895) – economista político revolucionário alemão – foi especialmente significativa. Eles afirmaram que a história se desenvolve de acordo com regras dialéticas de forma que as relações econômicas determinam todas as formas de cultura e a evolução social se dá através de conflitos de classes e revoluções periódicas. Seu trabalho foi produzido após o Iluminismo, traçando uma crítica dele no sentido em que Engels entendeu o império da razão não sendo mais que o império da burguesia.

Baseados na negação genérica do neoclassicismo e especificamente em Rousseau “Eu sinto antes que eu penso” e sua celebração do “homem natural”, os autores românticos não mais aceitavam as convenções clássicas fixas, tais como a das três unidades. Seus heróis – personagens individuais mais complexos – substituíram os tipos fixos da literatura clássica do século XVIII. Suas peças eram habitualmente emocionais, com uma abordagem introspectiva, o que motivou a evolução de enredos mais complexos e movimentados, permitindo a mistura de gêneros (tragicomédia) e uma mescla de grotesco e sublime. Em 1827, Victor Marie Hugo (Besançon, França, Fevereiro 26, 1802 – Maio 22, 1885), postulou um manifesto sobre a teoria da literatura romântica no prefácio de sua peça épica *Cromwell*, em que ele tratou de libertar a arte das amarras formais clássicas em favor da manifestação da magnitude da natureza humana. *Hernani*, de Hugo, provocou tumulto por causa de seu uso irregular de métrica, desrespeito às unidades aristotélicas, e transgressão intencional dos reconhecidos modelos de decoro. No mesmo período, Alexandre Dumas pai (Julho 24, 1802 – Dezembro 5, 1870) escrevia peças com conflitos dramáticos tão excitantes, repentinas mudanças de enredo e inúmeras coincidências que não deixava tempo aos espectadores para checar a logicidade da trama. No espírito de sua nova liberdade e para refletir as mudanças sociais e políticas, os autores românticos experimentaram novas formas de dramaturgia tais como pantomimas, espetáculos, valdevinos e melodrama, o gê-

nero mais popular do século XIX – uma invenção de Auguste Friedrich Ferdinand von Kotzebue (Weimar, 1761-1819), libretista de ópera alemão e dramaturgo de teatro popular, e Guilbert de Pixérécourt –. Este tipo de drama usualmente tinha três atos e elementos como enchentes, terremotos, erupções vulcânicas, corridas de cavalos, ou combates; enredos sobre o conflito entre uma personagem boa e o vilão, incluindo numerosas reviravoltas do destino. Ainda, o herói deveria ultrapassar uma série de problemas aparentemente insuperáveis antes de realizar seus objetivos. No primeiro quartel do século XIX, o melodrama focalizava eventos históricos ou extraordinários. Contudo, por volta de 1830, passou a focar a vida contemporânea e problemas domésticos, sendo rotulado de drama burguês ou peça bem feita. Seu pioneiro foi o dramaturgo francês Eugene Scribe (Dezembro 24, 1791 – Fevereiro 20, 1861), as peças, caracterizadas por informações ocultas, intrigas, suspenses e um final aprazível em que constantemente se mantinha status quo, eram designadas para incorporar os gostos e valores da audiência burguesa.

Uma reação à subjetividade romântica surgiu por volta de 1840. A visão idealizada romântica da vida foi abandonada e o realismo se tornou a base para o drama do final do século XIX. Foi uma tentativa de proporcionar uma encenação mais verdadeira da vida e das preocupações da classe média baseada na observação cuidadosa, uma conseqüência da mudança trazida pelo desenvolvimento da ciência. Havia a peça-problema ou peça-de-tese, estabelecida por Alexandre Dumas filho (Julho 27, 1824 – Novembro 27, 1895) e Victorien Sardou (Setembro 5, 1831 – Novembro 8, 1908), uma forma de drama que lidava com os problemas sociais e morais contemporâneos, tais como infidelidade conjugal e prostituição. O palco foi transformado numa espécie de tribuna para a discussão e a peça, num espaço para o desenvolvimento e defesa das idéias do autor (sua tese). Mais tarde no mesmo século, Emile Zola (Abril 2, 1840 – Setembro 29, 1902), notavelmente inspirado pelas teorias de Charles Darwin, propôs uma observação objetiva e uma caracterização do mundo real em que hereditariedade e meio ambiente fossem a base de todas as ações humanas, chamada naturalismo. O drama, portanto, deveria trazer à cena as moléstias sociais, enfatizando os aspectos mais grotescos do comportamento das pessoas comuns num universo material de causa e efeito. Tratando de assuntos como doenças sexuais, a santidade do casamento e direitos das mulheres, as peças de Henrik Ibsen (Skien, Noruega, Março 20, 1828 – Oslo, Maio 23, 1906) e August Strindberg (Stockholm, Janeiro 22, 1849 – Maio 14, 1912) também eram estudos de individualidades. Ambos são considerados os fundadores do drama moderno. O drama naturalista se tornou cada vez mais introspectivo e influenciou o surgimento e desenvolvimento no século XX do expressionismo, do surrealismo, da peça psicoanalítica, e do teatro do absurdo.

III. Considerações sobre a história da sociedade e da dramaturgia no Brasil

Os portugueses chegaram ao Brasil no século XVI. A princípio, de fato, eles não estavam muito interessados em estabelecer povoamentos, mas em explorar a terra descoberta e suas riquezas. Eles pensavam que as pessoas brancas não deveriam trabalhar, considerando o trabalho como algo inferior, humilhante, “coisa para escravos”. Deste modo, os portugueses eram apenas os gerentes do negócio rentável, o que criou a necessidade da escravidão. Como a maioria dos homens portugueses chegou desacompanhado de suas mulheres, iniciou-se a mistura das raças¹ o que produziu uma população mestiça. Mulheres negras e índias trabalhavam para os portugueses, assim como lhes serviam sexualmente. Isto ocasionou o preconceito em relação às mulheres não-brancas. De todo modo, com a necessidade de colonização do território (e) para perpetuar o poder europeu, era essencial a procriação da raça branca, o que gerou o mito da mulher branca. Pode-se assim explicar

por que a família colonial tinha poucas chances de obter raízes sólidas, estáveis, como também o aparecimento de um grande número de filhos naturais.

No Brasil Colônia, o poder estava concentrado nas mãos da população branca; inicialmente com os proprietários de terra aliados à Metrópole e posteriormente com a burguesia mercantil. Suas parceiras, as matronas da casa-grande e as esposas dos comerciantes, tinham os mesmos objetivos. O interesse em manter o *status quo*, o interesse de classe unia homens e mulheres, embora existisse a soberania de um sexo sobre o outro. A hegemonia era garantida aos brancos – homens e mulheres portugueses – no entanto a estrutura patriarcal reservava aos homens os papéis de comando enquanto as mulheres deveriam ser guiadas, subordinadas, controladas. As mulheres brancas viviam reclusas, anuladas; conseqüentemente o estereótipo feminino era o da mulher frágil, delicada, passiva, doce, dependente. A principal luta existente era entre a classe dominante (homens e mulheres proprietários) e a classe dominada (trabalhadores rurais, índios, negros – escravos –, e pessoas semilivres). Deste modo, o primeiro elemento discriminatório era a cor da pele, que distinguia a classe que governava. O conflito secundário era a tentativa de supremacia do sexo masculino. A família patriarcal, nascida com a propriedade privada, era regida pelo autoritarismo e pela arbitrariedade do homem, que começava na senzala e continuava através da casa grande. O dever da mulher era criar os filhos que seriam herdeiros das possessões do pai, e independente de seus mesmos interesses de classe as matronas eram submissas a seus maridos. Filhos e filhas também eram sujeitos à autoridade do pai, quem decidia com quem os filhos casariam, com o óbvio objetivo de preservar seu domínio. Enquanto as meninas brancas deveriam ser castas, as escravas, meninas negras ou mulatas, iniciavam sexualmente os meninos. As mulheres escravas eram exploradas como trabalhadoras e como mulheres, gerando trabalhadores e sendo submetidas aos desejos sexuais do senhor. O casamento era baseado em laços econômicos e o afeto não era considerado, então os homens buscavam o amor em relações extraconjugais, que ofereciam a oportunidade para as escravas de transformar seus senhores em escravos sexuais. Desta forma, a classe oprimida era feita vitoriosa através de seu elemento mais perseguido: as mulheres. Ao mesmo tempo era instituída a rivalidade entre as mulheres da elite, supostamente castas, e as de cor. As mulheres brancas eram educadas para serem submissas, saírem de suas casas somente para a igreja, sempre acompanhadas de suas mucamas ou andando atrás de seus maridos (em fila indiana). A igreja era o único espaço socialmente permitido às mulheres; e alguns adultérios aí começavam porque a missa era em latim e o padre a celebrava de costas para os fiéis. As mulheres iam à igreja para rezar, ver a moda, ouvir as novidades e ter relações amorosas atrás de seus muros. Todavia, quando estas eram descobertas, elas eram severamente punidas. Com o crescimento da população branca pobre, a influência da condição social tornou-se mais evidente que a diferença de cor.

Desde que o principal motivo da colonização era estritamente comercial, geralmente as questões culturais não eram cultivadas ou não recebiam incentivo. De fato, durante o período colonial, as representações teatrais não eram pródigas. A dramaturgia no Brasil iniciou-se com os padres portugueses da Companhia de Jesus no século XVI. Guiados por Padre Anchieta, eles ensinavam a religião católica ao gentio através do drama que então servia a propósitos religiosos e didáticos. O drama jesuítico não fazia alusão ao amor profano, as mulheres eram rigorosamente excluídas, e os homens faziam até mesmo os poucos papéis femininos. No século XVII, um período de lutas internas e externas, o teatro e a vida cultural que estavam começando no século anterior decaíram. O repertório era limitado às exibições de textos e atores estrangeiros, em sua maioria de Portugal, e um tipo de teatro de rua, “bumba-meu-boi”. Tampouco havia muitos teatros. O preconceito também restringia as representações dramáticas, pois na sociedade colonial brasileira a profis-

são de ator era considerada desonrada, exercida somente por mulatos e negros, os quais vinham de classes sociais baixas que não tinham que zelar por sua reputação.

Até o século XIX, as questões educacionais também eram restritas. Apenas aqueles que não estivessem em papéis de comando eram educados, o que excluía os filhos primogênitos e as mulheres, para os quais era destinada uma educação especial que assegurasse o controle da colônia. A tradição ibérica, que considerava as mulheres inferiores e ignorantes, pertencentes ao “Imbecilitus sexus”, contribuiu para esta situação, mantendo a mulher restrita ao mundo do lar. Para ela, somente havia o casamento ou o convento. Se elas permanecessem solteiras, elas seriam as solteironas, chamadas de bruxas ou enjeitadas. No convento elas podiam aprender a ler e escrever, assim como ter aulas de canto e sobre tarefas domésticas. O conhecimento não era um fim em si mesmo, mas um meio necessário para ler o missal. No século XIX, o comportamento feminino era condicionado à sentimentalidade, à negação da sexualidade, à vida dentro da casa, ao amor e ao sacrifício, cuja suprema expressão era o amor materno. Existia a crença de que a mulher era física e psicologicamente inferior ao homem, portanto não deveria ser requisitada para tarefas que demandassem controle emocional ou racional. Este estereótipo – frágil, passiva, sem necessidade de evolução intelectual, sendo sua obrigação a educação infantil – era baseado no retrato de mulher ideal de Rousseau, construído no século XVIII, mas que permaneceu no século XIX. Napoleão, influenciado por Rousseau e pelo Gênesis, institucionalizou no Código Civil o controle masculino sobre a mulher.

Alguns homens eram contra as idéias de Rousseau e eram favoráveis à educação feminina. Com a reforma educacional do Marquês de Pombal, foi possível às mulheres serem ensinadas leitura, escrita, gramática portuguesa, as quatro operações matemáticas, geografia, história, economia doméstica, canto, música, dança, latim e cuidados domésticos. Tudo em função de que a mulher cuidasse melhor de seu lar e da educação de seus filhos, nunca como auto-realização. Com o desenvolvimento industrial do início do século, surgiu a oportunidade das mulheres trabalharem fora de casa. O confinamento persistia, acentuadamente para as classes alta e média. As mulheres que trabalhavam como costureiras, enfermeiras, vendedoras ambulantes deveriam ter mais liberdade para desenvolver suas atividades, mas de todo modo, o século XIX reafirmou com muito mais veemência a responsabilidade da mulher para com o lar que o XVIII. No Brasil, a educação pública feminina começou em 1827. A burguesia marcava os espaços sociais para ambos os sexos, baseando-se na diferença, sobretudo nas relações familiares e matrimoniais. Ela também estabelecia padrões de vida, fixando o que era considerado decente e moralmente aceitável. Uma maneira de reforçar esta maneira de vida, a burguesa, era através do teatro.

Depois da Independência (1822), O Teatro Real São João passou a se chamar São Pedro de Alcântara, no qual se fundou uma companhia nacional com artistas nacionais. Contudo, a tradição portuguesa no teatro brasileiro continuou no Rio de Janeiro até 1831, quando surgiu o primeiro grande ator e empresário brasileiro, João Caetano dos Santos. A produção teatral nacional foi iniciada definitivamente em 1838 com *Antonio José* ou *O poeta e a inquisição*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811 - 1882), e *O juiz de paz na roça*, de Luís Carlos Martins Pena (1815 - 1848), ambos encenados pela companhia dramática de João Caetano. De 1822 a 1838, o país recentemente independente não havia ainda se consolidado como nação, pois durante o período colonial as cidades tinham mais comunicação com a Metrópole do que entre si. Deste modo, estas peças escritas por autores nacionais, apresentadas por uma companhia teatral brasileira, marcaram a fundação do teatro nacional assim como indicou o espírito da identidade nacional. A sociedade brasileira que estava acostumada a olhar para Portugal como o “Eu” e a si mesma como ao “Outro”, com esta tentativa de reafirmar sua nacionalidade tendo sua própria literatura, deixou a Metrópole como o “Outro” enquanto estabeleceu a si própria como o “Eu”. Ao mesmo

tempo, este “Eu” estabeleceu a França como o modelo desejável, pois ela representava a civilização,² o que pode, em parte, justificar a influência do drama francês no brasileiro, e explicar a ameaça à nação e a seu propósito de civilização que representava a escravidão. Realmente, a França nos deu os modelos para a dramaturgia. Primeiramente a estética romântica apontando ao nacionalismo e às questões sentimentais, eventos históricos, romances e casamentos, adultério e recuperação da mulher decaída. Foi o tempo do melodrama, da farsa, da comédia de costumes e das peças de Martins Pena. Posteriormente, o teatro realista francês, radicalmente influenciado pelo ponto de vista burguês e seu cansaço da idealização e do emocionalismo romântico exacerbado, propondo encenar a vida como ela é, ou melhor dizendo, como a burguesia a concebia. O teatro deveria refletir os principais valores da ideologia burguesa. A principal ação deveria ser centrada na relação amorosa, no comprometimento, no casamento, e as personagens femininas deveriam refletir o que se esperava das mulheres – emocionais, intuitivas, vivendo para o bem de seus maridos, esposas honestas, primeiras professoras de seus filhos. Em 1855, foi fundado o Ginásio Dramático, antes Teatro São Francisco. Enquanto no Teatro São Pedro, João Caetano apresentava – com a ausência de autores nacionais – melodramas, dramas românticos, numa performance romântica – o passado; no Ginásio Dramático era representado o drama realista, “drama moderno”. Foi no Ginásio Dramático, em maio de 1865, que se encenou pela Companhia Furtado Coelho a peça de Maria Ribeiro, *Cancros sociais*, em cinco atos, publicada Rio de Janeiro em 1866, pela Editora Laemmert. Esta peça teve mais de oito representações naquele ano e recebeu críticas elogiosas nos diários contemporâneos “Correio Mercantil”, “Jornal do Comércio” e até mesmo de Machado de Assis (1839 - 1908) no periódico “Diário do Rio”.

IV. Considerações sobre *Cancros sociais*

Maria Angélica Ribeiro (Parati, RJ, 5 dezembro 1829 – Parati, 9 abril 1880), casada como conhecido cenógrafo João Caetano Ribeiro, pode ser apontada como a primeira dramaturga brasileira. Sua carreira literária começou em 1855 e terminou em 1879. Ela escreveu sob os pseudônimos “Um Caloiro” e “Nenia Silvia”. Além de escritora, ela também traduzia peças teatrais. Algumas de suas peças foram publicadas: as comédias *Um dia na opulência*, 1877; e *Ressurreição do primo Basílio*, 1878. Algumas se conservam inéditas, como os dramas *Os anjos do sacrifício*; *Deus, pátria e honra*; e as comédias *As proezas de Firmino*; *Ouro, ciência, poesia e arte* e *A cesta de tia Pulquéria*. Entre as peças encenadas estão *Gabriela*, representada no Ginásio dramático em março de 1863, e *Opinião pública*, representado no Teatro São Luís, 1879. Sobre algumas peças apenas se tem referência aos títulos, como os dramas *Anjos sem asas* e *Anjo sem lar*, que lembram a peça de José de Alencar, *As asas de um anjo*. A similitude com a obra dramática de Alencar também é vista em *Cancros sociais*.

Cancros sociais faz um paralelo visível com a peça *Mãe*, de Alencar, que foi primeiramente apresentada em março de 1860, também no Ginásio Dramático. Os enredos são basicamente os mesmos, a tragédia de uma escrava que tem um filho branco e deve declarar a ele sua condição de filho bastardo, o que prejudicaria as relações amorosas dele, baseadas no jogo de mobilidade social e transação comercial, características do século XIX. Na peça *Cancros sociais*, de Maria Ribeiro, o conflito principal focaliza o preconceito que marca Eugênio como um filho de escrava, e torna sua inserção social muito difícil, embora ele tenha nascido livre.

O enredo está centrado na história de Marta, uma escrava parda clara que foi criada com a família de Paulina na Bahia, e que seduzida por promessas de liberdade e casamento engravidou e deu à luz um filho branco, Eugênio. O senhor Olimpio Torres, havia libertado Marta um ano antes de ela dar à luz à criança, mas não foi capaz de dizer-lhe que ela

estava livre. Com a ruína financeira de Olímpio, ela foi levada pelo senhor Forbes que, vilanamente, escondeu a carta de alforria, conservou-a como sua escrava e mandou o menino como órfão para o Rio de Janeiro, onde o Barão de Maragugipe o criou. O pai de Paulina morreu por causa de sua ruína moral. Alguns anos mais tarde, no Rio, Eugênio casado com Paulina desejava dar a sua filha Olímpia como presente de aniversário em seus dezesseis anos a libertação de uma escrava. Nessa ocasião, ele comprou Marta de Forbes, libertou-a (novamente) e descobriu que a escrava era sua mãe. Tentando apagar seu passado, amedrontado do preconceito, Eugênio não foi entendido pela esposa que julgava que ele tinha uma relação amorosa com a escrava, pelo que a maltratava. Ajudado pelo Barão e por Matilde, uma amiga da família, Eugênio revelou sua origem. Forbes, ex-marido de Matilde, foi preso e o Visconde, ex-sócio de Forbes, fugiu.

Na peça de José de Alencar, a escrava Joana teve um filho com seu primeiro dono. Seu segundo dono, Soares, adotou a criança. Este homem morreu logo depois de fazer do menino seu herdeiro. Joana conservou em silêncio a real história de Jorge, seu filho. Eles viviam juntos, pois ela continuou sendo sua escrava. Jorge estava enamorado de Elisa, com quem desejava se casar. No entanto, o pai da moça, senhor Gomes, iria cometer suicídio pois estava em débito com Peixoto, o usurário. Para salvar o casamento do filho, Joana propôs ser vendida como parte de pagamento da dívida e Jorge, na tentativa de salvar seu futuro sogro, aceita a sugestão. Naquele momento, o senhor Lima, que veio visitá-los e o único a compartilhar do segredo de Joana, ao saber do ocorrido a ela, furiosamente revela a Jorge que ele vendera sua mãe. Preocupada com a segurança do filho e assustada com a possibilidade de sua desgraça, Joana se envenena.

Em ambas as peças as heroínas são escravas negras, pois no Brasil na segunda metade do século, os índios não eram mais considerados os “heróis nacionais” enquanto a escravidão era o tema da moda. Justamente no momento em que a existência de conflitos e posições na sociedade escravocrata se tornaram conhecidos, no qual o poder parecia flutuar entre os conservadores e a seção liberal da burguesia, que os negros deixaram o pano de fundo teatral e a eles foram dados autênticos papéis. Isto tornou possível a Alencar e Maria Ribeiro dar às escravas Marta e Joana os papéis protagônicos. Em geral, os negros apresentados nas peças eram invariavelmente escravos domésticos (como Joana e Marta), viviam nos limites da casa de seu senhor, onde acontecia a ação. Pagens, mucamas – mais bem vestidos e educados – eram os exemplares de escravidão considerados nas peças, enquanto a maioria dos escravos era predestinada às plantações de cana, sob o jugo e chicote do capataz. Tanto Marta quanto Joana eram tão bem tratadas por seus senhores que às vezes elas realmente não pareciam ser escravas. Em *Mãe*, Jorge deu a Joana um presente em seu aniversário e a convidou para sentar-se com ele à mesa. Em *Cancros Sociais* Matilde insistia em deixar claro que a mãe de Paulina e Marta receberam a mesma educação, foram educadas no mesmo lugar, e que Marta era mais uma amiga da família de Paulina que uma escrava. Mas, geralmente, a escravidão mesmo não surgia como conflito central das peças. Era sempre em favor do senhor (brancos) que os escravos (negros) apareciam nas peças, eles estavam predestinados a agir em favor de seus donos (Joana vendeu-se para salvar Jorge, Elisa e Gomes). Os dramaturgos do século XIX tentaram valorizar moralmente os personagens negros, mas não lhes deram consciência de sua situação, o que desenvolveria um espírito de luta. Os negros interessavam aos autores na medida em que lhes davam chance de expressar seu pensamento, não como seres humanos. Neste sentido, não davam voz aos negros que não eram apresentados como sujeitos, mas como objetos que eram legal, socialmente, até o final do século. Isto explica por que José de Alencar, embora dando o principal papel a uma escrava, a ação dramática sendo construída sobre a grandeza de seu caráter, deu ênfase ao fato de que, acima de tudo, ela era mãe. “Rainha ou escrava, mãe é sempre mãe” (ALENCAR, p.293)³, por acaso ela era uma negra. Da mesma forma, os críti-

cos da época disseram que a protagonista era uma escrava, mas resguardando todas as conveniências sociais brasileiras, exclusivamente em benefício da maternidade. Como afirmou Alfredo Bosi, “A autonegação de Joana é obviamente heroísmo materno mais do que nobreza de escrava” (BOSI, p. 169).⁴

Neste sentido, Maria Ribeiro foi além e marcou sua diferença. A peça pode ser vista como um protesto contra a escravidão, pois todos os sofrimentos pelos quais Eugênio e Marta passam são conseqüências dela. Trabalhando com a idéia de que a Independência deveria ser seguida pela Abolição, demonstrando a dissolução da família pela venda independente de seus membros, ela mostrou para a sociedade brasileira, a escravidão doméstica colocava em risco a família – instituição burguesa por excelência. E, que seu protesto era mais por razões humanitárias que por argumentos políticos ou sociais, posicionamento de Alencar em *Mãe*. Através de dois personagens, Matilde e o Barão de Maragugipe, ela fez críticas explícitas à escravatura, registrando o surgimento de uma vertente aberta ao liberalismo e virtudes burguesas. O Barão de Maragugipe falou acerca da honra das escravas e disse a Eugênio que não era por Ter sido nascido de uma escrava que não era um homem honrado, que não era a condição, mas os atos que desonravam um homem. Matilde, especificamente, era a personagem encarregada de defender as idéias da autora, sendo a *raisonneur* na peça. Foi através de Matilde que o público/leitor pode saber da relação entre “câncer” e escravidão, a mesma palavra que dá título à peça, tornando claro que este era o maior câncer a que Maria Ribeiro estava a se referir. Tal personagem era típica da peça de tese, o grande instrumento do teatro realista, cujo emblema era engrandecer a moralidade social através da discussão de questões de interesse social. O realismo pretendia educar pelo teatro.

No século XIX, os dramaturgos nacionais foram influenciados pelas formas e temas do teatro realista francês, como dinheiro e prostituição, mas não esqueceram a realidade brasileira unindo o modelo a seu próprio estilo. Enquanto *Cancros sociais* realizava uma mistura entre romantismo e realismo, *Mãe* era mais próxima às regras clássicas trágicas e à peça bem feita. *Mãe* obedecia à unidade de lugar. Todas as cenas se passavam no mesmo local, o prédio em que moravam Elisa no primeiro andar e Jorge, no segundo. A história de Joana foi totalmente apresentada ao público nas 24 horas da clássica unidade de tempo. Também há, de certo modo, a unidade de ação. Embora a peça trate de pequenas ações como o romance entre Jorge e Elisa e a comédia da ascensão social, demonstrada pelo oficial de justiça, Vicente Romão, que foi pagem de Jorge em sua infância, todas elas convergem para a ação maior que era o reconhecimento de Jorge de sua mãe e sua perda. Em outras palavras, o sofrimento e morte da heroína. Mais, Jorge e Joana são marcados pelo trágico destino inexorável. Porque o pai de Jorge violou as regras sociais seduzindo uma escrava, sua desobediência teria que ser punida, então Jorge reconhece Joana como mãe justamente no momento de sua morte. Contudo, Alencar não estava trabalhando com uma tragédia, mas com um drama, em sua mescla de grotesco e sublime, como quando Joana propôs sua venda a Peixoto, na ausência de apartes, monólogos, e mais, a verossimilhança esteve sempre presente. Um exemplo é a explicação para a presença do veneno como qual Joana se suicidou. Por outro lado, *Cancros sociais* não respeitou as unidades de tempo e lugar. Ela começou (primeiro ato) em 2 de julho e terminou (quinto ato) em 7 de setembro. Quatro dos cinco atos tiveram lugar em casa de Eugênio, enquanto o quarto teve lugar no reformatório. A ação centrou-se na história e sofrimentos de Marta e no problema de Eugênio em aceitar e assumir sua condição. As pequenas ações como a do casamento arranjado de Matilde com o Sr. Forbes e seu amor pelo Barão de Maragugipe, a tentativa do Visconde em casar-se com Olímpia, a relação de Eugênio e Paulina, as trapaças comerciais de Forbes e do Visconde, e também a regeneração de Forbes estavam tão intrinsecamente ligadas que poderiam sugerir a unidade de ação. A cada final de ato era usado o suspense,

um artifício romântico, como no *feuilleton* (ou hoje em dia nas novelas, os modernos melodramas). Não era possível saber o que iria acontecer em seguida até que o próximo “capítulo”(ato) começasse. No ato um, Marta reconheceu Eugênio, e houve uma indicação de que ele, possivelmente, também a houvesse reconhecido, mas nisso o ato acabou. O mesmo aconteceu no final do ato dois, quando Paulina surpreendeu Marta nos braços de Eugênio, porque ela havia desmaiado, mas como Paulina não estava ciente disso, ela não sabia precisamente o que se passava entre ambos. No ato três, Paulina entrou no escritório de Eugênio exatamente quando Marta e Eugênio estavam por se abraçar, o que a fez mandar que Marta saísse daquela casa. No ato quatro, Forbes pressionava o Visconde para que ele desse seu nome a Eugênio, o que o Visconde recusava embora amedrontado pela ameaça de Forbes. Também havia uma série de coincidências e revelações surpreendentes do passado, bem ao gosto romântico. Primeiramente, Eugênio casou-se com Paulina, cujo pai foi o dono de Marta (e de seu filho). Depois, Matilde havia sido casada com Forbes, a quem, em confiança, Olímpio Torres deixou os papéis de alforria de Marta. Forbes foi o homem que os escondeu, vendeu Eugênio e, anos mais tarde, era a pessoa com quem Eugênio estava a negociar a liberdade de Marta. Eugênio comprou uma escrava, que era exatamente Marta, sua mãe. Marta não reconheceu Matilde; embora as duas tenham sido amigas e tenham chorado juntas suas desgraças. O Barão de Maragugipe, quem criou Eugênio desde os cinco anos, chamado Leopoldo por Matilde, era o homem por quem Matilde era apaixonada, quando o pai dela a obrigou a casar-se com Forbes. Matilde tinha os velhos documentos que podiam provar que Olímpio Torres havia libertado Marta antes de Eugênio nascer. E sobretudo, apesar de mostrar uma sociedade em ruínas pela degradação moral (simbolizada pelo Visconde, e até certo ponto por Forbes) e pela escravidão, a peça mostrou a vitória do amor através da crença em Deus e na justiça. Houve um verdadeiro final feliz depois de uma série de reviravoltas nas quais os personagens estavam envolvidos. Como exemplo, Forbes, mau marido, amigo desonesto, causador da ruína da família de Paulina, cúmplice do Visconde de Medeiros na falência de Penafiel & Filhos pela introdução de moeda falsa, no reformatório estava consciente do mal que havia feito e sentia remorso. Em contrapartida, o Visconde – quem seduziu Marta, casou-se com uma rica viúva que morreu, e quem tentou casar-se com Olímpia – escapou ao final da peça.

Como personagens, Marta e Joana são praticamente as mesmas. Joana era altamente idealizada, não pensava e não agia senão pelo filho. Era trabalhadeira, consciente de suas tarefas, uma personagem dramática que não evolui, apenas age de acordo com sua personalidade extrema – um comportamento que independe da condição social da pessoa – não propriamente por sua posição de escrava. Marta era igualmente idealizada; teve uma educação esmerada, sabia música e desenho, e foi reconhecida por seu filho passados quase 29 sem se verem. Ela era mais um produto do que o autor desejava que o modelo fosse do que o que a realidade. Sua linguagem era igual à das brancas; ela se expressava com correção de linguagem. Ela era uma personagem complexa, desenvolvida, enquanto nas comédias os personagens negros eram estereotipados como “pais-joões”, “mães-pretas” etc. Joana era a imagem ideal de mãe; o holocausto imposto pelo amor materno era o tema essencial. Sua condição escrava era central para a peça mais porque permitia uma facilidade operacional do que por implicações de ordem legal ou moral, reforçando o estereótipo que colocava o instinto materno acima das pressões externas. No máximo ela poderia exemplificar que mesmo sendo uma escrava poderia ter sentimentos elevados. Marta também tem caráter digno. Mesmo maltratada por Paulina, tentava servir-lhe da melhor forma e conservava seu silêncio para proteger Eugênio do preconceito da esposa, como disse Matilde: “Apenas a uma mãe, todos os sacrifícios são possíveis”. Quando Matilde e o Barão pediram a Forbes que obrigasse o Visconde dar a Eugênio S. Salvador, nome da cidade na qual havia nascido, um nome de família, Marta recusou o casamento, não se deixando seduzir pela posição so-

cial (viscondessa). Ela afirmou estar certa de que Eugênio não trocaria um nome feito de atos nobres, por o de um passado desgraçado. Sua recusa foi aos valores da sociedade escravocrata, reafirmando o ponto de vista liberal da sociedade burguesa, baseada no trabalho e na idéia do *self-made man*, o que pode ser também visto como um diálogo com a peça de Dumas Filho *Le fils naturel*, na qual o homem faz seu próprio nome quando não o recebe do berço.

As similaridades das peças estão também presentes no fato de que Eugênio, em *Cancros Sociais*, como Jorge, em *Mãe*, ambos filhos de escravas negras, não eram aceitos socialmente por possuírem ancestralidade escrava e não pela cor de suas peles (eles eram brancos). Como já fora dito, o preconceito contra a condição social prevalecia sobre o da cor (raça), quando esta não era pura, quando revelava uma indesejável condição social. A singularidade de Maria Ribeiro é a de levar além da relação familiar (Eugênio, Marta e Paulina) e do drama social (escravidão, pessoas fazendo de tudo por dinheiro), a discussão dos direitos das mulheres, enfatizando seu direito à liberdade e sua necessidade de serem felizes. No primeiro ato, Matilde e o Barão de Maragugipe falam sobre os casamentos e posicionam-se contra os casamentos baseados em relações econômicas, como sendo vistos em oposição aos desejos femininos e à sua felicidade. Matilde, verdadeiramente, era uma vítima deste tipo de união e fazia um relato do preconceito dos severos moralistas que sobre ela se abatia por ser uma mulher divorciada, embora fosse honesta e virtuosa. Existia na peça, certamente, o discurso comum sobre as mulheres. Maria Ribeiro, apesar de sua ação teatral renovadora, continuou a dar às mulheres a função ideal da maternidade, pois não podia romper de vez com os padrões ideológicos da sociedade da época. Assim o Barão de Maragugipe dizia que o dever de uma mulher era amar e perdoar, que as mulheres tinham a eloquência do sentimento e geralmente se perdiam pela vaidade. Ainda, Paulina se vestia de preto e ia à igreja, fazia donativos aos pobres como recomendado a uma mulher branca da elite burguesa; e o Visconde assegurava que nenhuma mulher rejeitaria um homem que lhe oferecesse um título e uma brilhante posição na sociedade. Por último, mas não menos importante, algo curioso, senão revelador, é o caminho percorrido pelos personagens da peça de Maria Ribeiro, indo da Bahia, S. Salvador, ao Rio de Janeiro. Refaz-se a trajetória do Brasil, a história do poder, indo da Colônia representada por sua primeira capital, bem conhecida por sua tradição escravocrata, para a Corte (posteriormente capital da República), neste sentido sinônimo de pensamento liberal e progressista. O quinto ato de *Cancros sociais* se passa em 7 de Setembro, o dia da Independência, o dia em que Marta e Eugênio são realmente libertos, não apenas da escravidão, mas sobretudo do preconceito.

De maneira geral, existem poucos personagens negros de importância na dramaturgia brasileira, o que reflete o monopólio da terra, dos meios de produção, do controle econômico e político, da formação cultural – educação, imprensa, comunicação de massa – seguramente guardado nas mãos da classe de genealogia branca européia possuidora de bens. Eis por que Marta e Joana são personagens tão importantes, elas são mulheres honradas com sentimentos e moral elevados, e protagonistas de uma discussão dos direitos humanos por liberdade.

Cancros sociais, tentando formar a consciência burguesa, levou as mulheres a acreditarem em si mesmas e a negociar um melhor posicionamento na sociedade patriarcal e ao tratar da escravidão, de certa forma, ajudou o país a encontrar sua posição entre as nações civilizadas.

Notas:

1-O termo raça está sendo empregado no sentido de “um grupo de ancestrais e descendentes da mesma família, tribo ou pessoas, que têm a sua origem num mesmo ramo” con-

forme RIBEIRO, Arilda. *A educação da mulher no Brasil-Colônia*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997, p. 20.

2-Ver a explicação global em AGUIAR, Flavio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. SP: Ática, 1984, pp. 11-16.

3-ALENCAR, José. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v.4, p. 293.

4-BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 169.

Referências bibliográficas:

AGUIAR, Flavio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

ALENCAR, José. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v.4.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BORGES, Urquiza. *A mulher em cena (segunda metade do século XIX)*. Eca/ Usp, 1986.

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: T.^a Queirós/Edusp, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo & Gadelha, Carmen. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: UFERJ/EDUERJ/FUNART, 1996.

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

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972-82.

MENDES, Mirian Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São: Ática. (Ensaio, 84)

PIGNARE, Robert. *História do teatro*. Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 1979.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda. *A educação da mulher no Brasil-Colônia*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Índice de dramaturgas brasileira do século XIX*. Florianópolis, Santa Catarina: Editora Mulheres, 1996.

SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim*. Rio de Janeiro: Achianné/Socii, 1982.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário do teatro*. Rio Grande do Sul: L&PM, 1987.