

UC Berkeley

Lucero

Title

Dos bastidores ao palco—a trajetória da mulher no teatro de Júlia Lopes de Almeida e Guiomar Torresão

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/65q5h512>

Journal

Lucero, 25(1)

ISSN

1098-2892

Author

Araújo, Aline Xavier de

Publication Date

2020

Copyright Information

Copyright 2020 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Dos bastidores ao palco—a trajetória da mulher no teatro de Júlia Lopes de Almeida e Guiomar Torresão

Aline Xavier de Araújo

Tanto Júlia Lopes de Almeida (Rio de Janeiro, 1862-1934) como Guiomar Torresão (Lisboa, 1844-1898) foram escritoras prolíferas e reconhecidas pela sociedade letrada da época em que escreveram. Desafiando as barreiras impostas à escrita feminina, as duas se tornaram recorrentes contribuintes dos jornais da época e, apesar de não receberem tanta atenção crítica como alguns de seus contemporâneos, há, atualmente, um crescente interesse em suas obras por parte da crítica literária acadêmica.¹

O contraste entre a posição de Torresão e de Lopes de Almeida em relação ao papel da mulher levanta questões interessantes acerca de suas personagens. Enquanto Torresão fundou e contribuiu para diversos jornais que discutiam o papel das mulheres na sociedade e divulgavam ideias emancipatórias, Lopes de Almeida foi criticada por se esquivar de uma posição clara relativa à questão. Não obstante, a análise de três peças de teatro mostra como ambas usaram dos recursos disponíveis na época para cativar a atenção de seus leitores—majoritariamente homens—e, ao mesmo tempo, introduzir temas ainda sensíveis como a importância da instrução feminina e as contradições do casamento. Além disso, a leitura das três obras em diálogo com os papéis sociais das autoras mostra como, por meio da ficção, tanto Júlia Lopes de Almeida quanto Guiomar Torresão encontram formas de resistir e questionar as restrições impostas às mulheres no século XIX e início do XX.

A Arte de Coser à Pena²

Apesar das semelhantes carreiras existe uma importante diferença no meio em que Lopes de Almeida e Torresão se fizeram escritoras: enquanto a primeira foi criada em uma família que incentivava a educação (e que realizava inclusive saraus literários em sua casa) e era casada com uma figura promitente no cenário carioca (o que lhe rendeu prestígio e mais oportunidades), Torresão sobrevivia de suas publicações.

Em um meio no qual a mulher dependia do homem para sobreviver, Torresão, que não tinha irmãos, marido ou filhos, e cujo pai morreu quando ela era ainda criança, começou a trabalhar desde cedo ensinando francês numa escola primária.

Mais tarde passa a contribuir em jornais e revistas e, ainda que fosse restrita aos temas impostos pelos editores, escreveu poemas, contos, romances, ensaios e peças de teatro. De acordo com Fialho de Almeida, a escritora era criticada por exercer uma profissão predominantemente masculina na época e, provavelmente por isso, lançara mão de pseudônimos masculinos ao assinar algumas de seus escritos, assim como muitos outros escritores do século XIX. A Guiomar Torresão jornalista foi a autora dos textos de Gabriel Cláudio no *Diário Ilustrado*, redatora e cronista de *Ribaltas e Gambiarras* sob o nome de Delfim de Noronha, sendo que apenas depois passa a assinar seus textos com seu próprio nome (Outeirinho 164).

Embora em um contexto diferente, Júlia Lopes de Almeida também sofreu restrições por conta de seu gênero e posição social. Almeida se esquivava de um posicionamento claro em relação aos direitos da mulher. Suas crônicas-diálogos, *Eles e elas* (1910), por exemplo, se baseiam na ironia e no absurdo para produzir humor e são, em maior parte, narradas em uma primeira pessoa ficcional. Além disso, as personagens em *Eles e Elas* têm opiniões contrárias sobre temas como a independência feminina e o papel da mulher, não permitindo elucidar se exprimem ou não o posicionamento da autora (Sadlier 235). De fato, como aponta a fortuna crítica ao seu respeito, Lopes de Almeida sequer se posicionou em relação ao seu não-lugar na Academia Brasileira de Letras que, por não poder admitir mulheres entre seus membros, acabou nomeando o seu marido (Fanini 366; Wasserman 35).

A ausência do engajamento político claro na questão feminina em Lopes de Almeida não a faz menos transgressora, principalmente quando observamos o conjunto de suas personagens e as possibilidades da mulher na época. Embora ainda preocupada com a sua imagem pública na alta sociedade carioca (da qual tanto seu pai como seu marido eram membros), a autora não deixa de questionar o papel social da mulher por meio de suas

personagens. Se por um lado a autora demonstrava desinteresse na esfera pública e na luta ativa pelos direitos da mulher, por outro se interessava na vida da mulher, como afirma Wasserman: “she is deeply interested in other aspects of it, like the economy—not just domestic, but national—that she perceived as directly influencing the lives of women” (34). Assim, o casamento aparece como um dos grandes temas na obra de Júlia Lopes de Almeida, seja sob o ponto de vista econômico ou social. A inscrição da mulher na sociedade se dava por meio do fato de que sua identidade e ocupação eram definidas a partir de seu matrimônio—uma vez casadas dificilmente conseguiriam trabalhar e, se esse fosse o caso, não tinham direito a ter controle sobre seus ganhos: “A docência não deveria atrapalhar a verdadeira carreira feminina: o casamento. Por isso, o magistério era visto como uma atividade transitória, um ‘espera marido’, que por ocasião do matrimônio seria abandonado, pois sua manutenção seria vista como sinal de masculinização” (Mendonça 291).

Apesar de seu sucesso como escritora no início do século XX, posteriormente a crítica brasileira lhe deu cada vez menos importância visto que sua contribuição carecia de um engajamento social, como afirma Darlene Sadlier (234). Contudo, foi precisamente tal ausência que lhe garantiu destaque na imprensa carioca já que lhe proporcionava a harmonia entre a vida burguesa e seu ofício.

Lopes de Almeida conseguiu forjar uma carreira de sucesso, notabilizando-se em vida, a ponto de ser considerada “a autora mais publicada da Primeira República,” para não mencionar seu duradouro elo com a imprensa, desempenhando a função de assídua colaboradora. Tal projeção, . . . , não pode ser compreendida se desvinculada do engenhoso equacionamento que promoveu entre seus diferentes papéis—como escritora, esposa e mãe—de modo a assegurar que “o riscar da pena não perturbasse a paz do lar.” (Fanini 20)

Desta forma, suas personagens oferecem em grande parte uma visão da mulher burguesa instruída que buscava reconhecimento profissional e intelectual, como é o caso de Elisa em *A Herança* e Maria em *Vai raiar o sol*. Apesar da polêmica gerada por sua passividade na luta pela igualdade entre gêneros, recentemente sua obra tem despertado interesse, principalmente à luz das questões que a impossibilitaram de ocupar seu posto na Academia Brasileira de Letras.

De certa forma, o que a crítica das gerações modernistas ao trabalho de Lopes de Almeida deixou escapar foi o contexto sociocultural em que escrevera e, portanto, é necessário tomar como ponto de partida a condição da mulher ao final do século XIX e início do século XX, uma vez que ela interfere tanto no desenvolvimento artístico das autoras quanto nos temas que abordam suas obras.

A Escrita por Mulheres e sobre Mulheres em Portugal e no Brasil

As décadas de 1820 a 1890 foram marcadas por grandes transformações políticas e conseqüentemente sociais em Portugal. A revolução liberal no início do século trouxe consigo o ímpeto de expandir o acesso ao ensino a todas as classes sociais bem como às mulheres. Na prática, o interesse em instruir as classes trabalhadoras teve muito mais impacto na legislação do que a instrução feminina (Lopes 143). Apesar disto, algumas iniciativas particulares foram fundamentais para promover a educação de mulheres, principalmente no que concerne a mudança da mentalidade acerca da questão (22). Parte deste esforço está documentado nos periódicos da época cujos editores—homens—passaram a incluir cada vez mais autoras em suas publicações³ e em alguns jornais que, na segunda metade do século, eram dirigidos por importantes mulheres pioneiras em Portugal.

Na segunda metade do século XIX muitos eram os fatores que impossibilitavam o destaque da mulher no campo literário europeu e, em especial, em

Portugal: o acesso limitado ao ensino, a invalidação de sua escrita por falta de “vocaçãõ” (um pretexto usado pela crítica para desconsiderar os textos escritos por mulheres), e a relação entre a qualidade de sua produção e seu status social (segundo Fialho de Almeida a ascensão à carreira de escritor na época estava intrinsecamente ligada aos contatos do autor).

Tudo isto levava mulheres como Guiomar Torresão a serem apagadas no meio literário português: “esta mulher só teve para ser verdadeiramente alguém, um obstáculo—o meio onde apareceu e se fez gente. Em Londres, ou Paris, teria sido ilustre: em Lisboa quase que a quiseram tornar cômica” (Fialho de Almeida 188). Conseqüentemente, a mulher aparecia totalmente fragilizada e subalterna ainda no Código Civil publicado em 1867, principalmente enquanto mulher casada (Bishop-Sánchez 171). Ainda que com o código tenham adquirido alguns direitos—como publicar sem o consentimento dos maridos, poder educar seus filhos, ter direito à herança e a gerir suas famílias em caso de falecimento do cônjuge—tinham pouco controle sobre as posses familiares e eram sujeitas a sofrer graves conseqüências em caso de adultério (Rector e Namorato 17; Costa 467).

Por outro lado, houve um crescimento no número de escolas para mulheres assim como investimentos na educação de suas professoras o que, na opinião de António Costa, gerou uma melhora no quadro do ensino em geral no país, além do desenvolvimento indireto de conferências, saraus, teatros, concertos e da “convivência geral nas cidades como um todo . . . vemos as exposições, os centenários, desenvolverem cada vez mais os conhecimentos, o apuro das ideias, o gosto do belo, numa palavra, o alargamento da alma” (Costa 468).

No prefácio de *No teatro e na sala* (1881), Camilo Castelo Branco faz uma crítica assídua àqueles (homens) letrados que diminuem a literatura escrita por mulheres, afirmando que, na verdade, muitos deles temem o potencial criativo e o

poder que a palavra dá a estas escritoras. De fato, prefácios escritos por nomes como Castelo Branco agregavam status às publicações de escritoras como Torresão cuja recepção estava geralmente condicionada às questões de gênero. O autor se faz consciente desta condição ao elevar não só a produção feminina, mas, principalmente, a de Guiomar Torresão.

Torresão afirma em “A teoria do vestuário,” um dos textos em *No teatro e na sala*, que o problema começava na instrução das mulheres que, quando tinham acesso à educação, aprendiam apenas o que lhes serviria para seu ofício doméstico. A primeira escola secundária para mulheres em Portugal foi criada somente no final do século XIX quando apenas um sétimo das mulheres portuguesas era alfabetizado (Rector e Namorato 19). Além disso, as poucas que conseguiam inserir-se no meio literário não eram bem recebidas: passavam a fazer parte do cânone literário a partir de uma condição estática, como mulheres extraordinárias que protegem a memória hegemônica cultural “precisely by marking its limits, as the solitary exceptions, the necessary reminders of the ‘others’ that the system normally excludes” (Owen e Pazos Alonso 17).

No Brasil, o estigma em relação às mulheres escritoras era igualmente limitador; as poucas que conseguiam contrariar os papéis sociais impostos e ingressar na carreira ou eram vistas como amadoras, incapazes de produzir obras de alta qualidade, ou “como excepcionais, casos isolados, pontos fora da curva, dotadas de um talento incomum” (Fanini 19). Ambas designações eram usadas como forma de rotular como ilegítimo o potencial literário das mulheres escritoras. Não é por acaso que Lopes de Almeida e Torresão se esquivaram de rótulos como ‘emancipadoras’: a verdadeira mudança que propunham vinha a partir do texto e de suas personagens.

O Futuro da Mulher: *A Herança*

A trama de *A herança*—peça de um ato pensada para ser apresentada na noite de

estreia do Teatro da Exposição Nacional no Rio de Janeiro, em 12 de agosto de 1908—conta a história da jovem viúva Elisa que, depois da morte de seu marido por tuberculose, passa a viver na casa da sogra, D. Clementina. Elisa não tem outra opção senão servir a D. Clementina e sua filha Rita em troca de sua estadia, afinal, teve que deixar seus estudos para se tornar professora a pedidos do falecido marido. Além disso, D. Clementina fez questão que o filho se casasse com separação de bens dado o status social inferior de Elisa. Desta forma, aos poucos, o leitor/espectador descobre a prisão na qual a protagonista se encontra e a partir de onde irá se desenvolver a ação.

A peça se passa ao longo de algumas horas, dentro da casa de D. Clementina, e é constituída principalmente por diálogos entre a matriarca e os demais personagens. Logo na primeira cena, na qual o leitor/espectador ainda não sabe a história de Elisa, tem-se a impressão de que ela é de fato uma servente principalmente depois que Rita, que se prepara para encontrar com os irmãos Mendes, repreende a cunhada pela demora em coser sua blusa:

RITA. Mamãe está te chamando. Já sei porque é. Esqueceste-te de fazer o pudim de laranja! (grita para dentro) Elisa está acabando de fazer minha blusa, mamãe! (para Elisa) Anda depressa. Que amolação!
ELISA. Já tenho os dedos picados...
RITA. Todas as costureiras têm os dedos picados...
ELISA. Mas eu não sou costureira. Coso só para fazer as vontades...
RITA. Não fales, que é para não perder tempo. Digam o que disserem, quando a gente conversa atrapalha o serviço . . . (3)

Este diálogo mostra não só o tratamento da família com Elisa como também o limitado espaço enunciativo da personagem; deveras as respostas de Elisa ao largo da peça são em geral curtas e concisas. Apenas descobrimos quem Elisa realmente é na terceira cena quando o irmão de D. Clementina, Joaquim, tenta ajudar a jovem viúva.

Primeiramente Joaquim indaga o porquê de Elisa ter sido deixada sem nada enquanto a própria Clementina, uma vez viúva, recebera a herança do marido. Ao lembrá-la que foi pela recomendação da mãe que o marido de Elisa assinou a separação de bens, D. Clementina se justifica:

E eu tinha-lhe muito amor para lembrar-lhe (suspira, olha para o retrato do filho, Joaquim acompanha o movimento; pausa). 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. Eu não a conhecia, e fizeram-me constar que ela julgava o noivo mais abastado do que ele realmente era... Há tanta gente ambiciosa neste mundo! (6)

Depois da falha tentativa de Joaquim de conscientizá-la da injustiça, a qual D. Clementina refuta dizendo que a nora “Tem ou não tem o seu jantarinho à hora certa e bem bom? Tem. Tem ou não tem vestuário à vontade? Tem. Tem ou não tem médico, botica e autoridade sobre os criados? Tem. Logo, não lhe vejo razão de queixa ...”, os dois discutem o possível envio de Elisa para os Estados Unidos visto que sua tia morava ali (6). Diante da necessidade de guardar dinheiro para o dote de Rita, D. Clementina logo desiste da ideia. Este diálogo elucida o interesse da obra em explorar a questão do casamento sob o ponto de vista jurídico diante de uma mulher que não mais se restringia à esfera privada.

Segundo Amed (2011), ao relatar o crescimento urbano, Júlia Lopes de Almeida mostrava como “a complexidade urbana impunha outra sociabilidade às mulheres, exercendo sobre elas, uma disposição para novas tarefas e vínculos” (8). Lopes de Almeida incentivava a educação de mulheres e crianças posto que representavam o futuro do país:

De acordo com nossa escritora, o saber científico traria às famílias e às mulheres (em particular), uma envergadura mais

ajustada às condições da vida moderna com vistas a uma sociedade mais saudável e comprometida com o conhecimento, distanciando-se do legado passado de superstições e ignorância. (8)

Desta forma, o fato de Elisa não estar consciente das implicações da separação de bens e de ter sido obrigada a largar os estudos exemplifica como a falta de instrução da mulher pode ser nociva a ela própria.

A autora também demonstrava bastante interesse pelas questões relacionadas à saúde pública e o desenvolvimento intelectual da população. Lopes de Almeida ilustra em suas novelas uma crescente comunicação entre mulheres e os principais interlocutores do Estado e da população como médicos, artistas, operários e engenheiros (Amed 8). A autora se preocupava, em particular, com os avanços da medicina e seu impacto na sociedade. Quando mais tarde na peça descobrimos que a indisposição de Elisa é na verdade tuberculose, vemos o Dr. Seabra advogar a favor do bem-estar da jovem posto que os médicos desta época eram os principais interlocutores sociais, em outras palavras, o médico, além de tratar pacientes, também se preocupava com a saúde mental da população, como podemos ver na entrevista de Elisa pelo Dr. Seabra:

ELISA. (mudando para um tom leve e alegre) Em solteira eu era forte e alegre; estudava meu curso na Escola Normal e as fadigas de espírito, que atormentavam as minhas colegas, pareciam-me leves a mim. Quer que lhe diga? 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-me a prosseguir na carreira com verdadeiro entusiasmo. Imagine: no fim estava a minha independência, o meu futuro assegurado... uma escola risonha, muito asseada, muito disciplinada, cheia de crianças inocentes a quem ia servir de mãe espiritual... Oh! Eu tinha uma verdadeira vocação para mestra! (suspira, muda de tom). Faltava pouco tempo para completar o meu curso quando

me casei... Meu marido opôs-se a que eu continuasse a estudar... (baixo). Foi um desastre... (outra vez alegre). Fale-me do meu tempo de solteira, doutor, se me quiser ver rir! (ri-se, tosse).

DR. Mas por que não completa esse curso agora que está livre? Seria pelo menos uma distração... (9)

O diagnóstico do médico é seguido de uma recomendação para que Elisa vá para o campo o que, por sua vez, pode ser interpretado como uma tentativa de salvá-la tanto da tuberculose quanto da humilhação de D. Clementina.

No último ato Elisa, que passa a maior parte da ação calada apesar de falarem sobre ela, finalmente impõe sua voz e confronta a sogra pelo tratamento que recebeu desde que se casou: “A verdade é esta. Seu filho era rico, e a senhora pensava que eu me tivesse fascinado pelo dinheiro, sem perceber que se algum de nós sacrificava alguma coisa ao outro era eu, eu, que por imposição dele interrompi os meus estudos, cortei o meu futuro, todas as minhas ambições!” (14). De fato, como a própria Elisa revela na fala seguinte, ela teve muito mais a perder do que sua independência dado que, uma vez que seu marido ficou tísico, foi obrigada a cuidar dele, poupando a mãe e a irmã da exposição à doença: “Passei assim a ser uma espécie de governante do lar em que de fato tinha fortuna, que eu não herdei, para herdar só a sua moléstia e o seu nome, que já agora entrarão comigo para o registro do hospital e para a vala comum de cemitério!” (14). Diante de uma noite de tempestades harmonizada com o clima da casa depois da discussão, Elisa vai embora deixando Bemvinda (a sobrinha de Clementina), Rita e D. Clementina perplexas.

As mulheres aparecem como as principais antagonistas da peça: não têm empatia pela dor de Elisa e são a razão pela qual a personagem não pode viver sua viuvez independente. Por outro lado, ao mesmo tempo que se opõe a Elisa, D. Clementina representa uma forte matriarca, capaz de liderar uma família, que não

sucumbe aos conselhos e opiniões dos homens à sua volta. A contradição está no fato de que a mesma independência e poder que ela tem é tirada a Elisa por suas próprias mãos. Neste sentido, pode-se ver na relação de Elisa com D. Clementina uma crítica da autora à ausência de sororidade, ou seja, enquanto as mulheres não se apoiarem umas às outras, todos os passos dados em direção à independência feminina terão sido em vão.

Diante disso, é importante ressaltar que os únicos dois personagens que tentam ajudar a protagonista são homens. Colocando este fato em perspectiva e considerando que a maioria dos leitores de Júlia Lopes de Almeida eram homens letrados, nota-se o aspecto persuasivo da obra: as personagens masculinas são retratadas como positivas, pois vêm a injustiça em relação à Elisa, na esperança de que os leitores vissem no seu meio mulheres em situação similar.

O desenvolvimento da ação está diretamente relacionado aos múltiplos sentidos que a palavra “herança” adquire. Elisa, por ter casado com separação de bens (não fica claro se ela tinha consciência ou não disto), não teve direito a nenhum tipo de herança pelo contrário; lhe foram deixados apenas o nome e a doença fatal do marido. Em compensação, D. Clementina, além de receber todos os bens do filho, também herda a serventia involuntária de Elisa que passa a assumir o papel de governanta da casa e é tratada de maneira humilhante. Não obstante, a última fala da peça revela que ainda existe esperança no único tipo de herança da viuvez que ninguém pode tirar de Elisa, a sua liberdade.

O Passado da Mulher: *Vai Raiar o Sol*

Nos recentes esforços de investigação sobre a vida e obra de Júlia Lopes de Almeida, Fanini se deparou com uma série de manuscritos inéditos da autora, dentre os quais constavam seis peças teatrais escritas por volta de 1883 (apenas um destes textos está datado). Estas peças foram transcritas e publicadas em 2016 no livro *A*

(in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida, dentre as quais constam tanto dramas quanto comédias (em três e quatro atos). O fato de permanecerem inexploradas durante mais de noventa anos e de representarem mais do dobro de sua produção teatral já conhecida evidencia o desconhecimento da crítica literária sobre a escrita de mulheres deste período (Fanini 23).

As comédias *O dinheiro dos outros* e *A senhora marquesa* procuram provocar mais um riso descontraído no leitor/espectador do que um efeito cômico ao tratarem de valores morais falsos e da dissimulação da sociedade (48). Os dramas, por outra parte, fazem críticas às instituições e normas sociais. É o caso de *O caminho do céu* (1883) no qual filha e mãe adotam uma criança mais nova que foi separada de seus pais escravos e de *A última entrevista* no qual Carolina, uma jovem costureira, toma ações drásticas depois de descobrir que Raimundo não pretendia se casar com ela devido ao seu baixo status social. *Laura* entrelaça três histórias de vícios, paixões e segredos por meio da personagem principal.

Vai raiar o sol, uma comédia em quatro atos, é particularmente interessante neste conjunto posto que trata sobre a possibilidade de superar erros e começar de novo—uma possibilidade apresentada a todas as personagens da peça. A trama se desenvolve no Rio de Janeiro em torno do Senador Edmundo Torres, que é “um homem de uns cinquenta e oito anos parecendo ter mais pelo abandono da sua pessoa desleixada” e uma figura proeminente no cenário político da então capital (146). Em sua casa vivem seu filho Eduardo, um médico dedicado aos estudos, sua prima Amália que atua como governanta da casa e a afilhada de sua falecida mulher, a jovem Maria. Desde a primeira cena somos apresentados a um protagonista amargurado, desleixado e severo que constantemente ignora as súplicas de Amália e Maria para que cuide melhor de si próprio:

MARIA. Quando irá, então, aparar a barba? Ela está muito crescida...
 SENADOR. Isso não tem importância. Amanhã... depois... qualquer dia... Não te preocupes. Tolstói tinha-a maior . . . (149)

Apesar disto, os discursos que o Senador escreve e profere são elogiados por todos ao ponto desta contradição espantar a Amália: “Mas é comodista; é só: daqui para o Senado e do Senado para aqui, e creio que sempre pelo mesmo caminho. Até parece incrível como um homem assim faça discursos tão sensacionais!” (152).

O elemento cômico se baseia tanto nas nuances dos diálogos quanto na mudança abrupta de temperamento do Senador ao longo da obra. No segundo ato, quando o trabalho de Amália é desprezado pelo Senador e ela ameaça voltar para a sua terra natal, Maria se intromete:

MARIA. (lendo) “Quando um gavião ameaça abater-se sobre uma ninhada...”
 SENADOR. Que estás a ler?
 MARIA. Coisas de um almanaque... (171)

Quanto aos extremos de personalidade do Senador, o riso se faz por meio do ridículo. Se por um lado, no primeiro ato, Maria e Amália lhe pedem para trocar o terno porque está muito velho, ele responde “Mais velho estou eu e saio à rua todos os dias,” por outro, a partir da terceira cena do segundo ato, o Senador só se veste com os mais finos trajes e leva cravos frescos na lapela todos os dias. A mudança em sua personalidade surpreende todos ao seu redor; se ao princípio não queria deixar Maria sair para assistir a uma dança, no final do terceiro ato a repreende por não sair de casa com frequência. O motivo para tal mudança é revelado durante uma conversa com seu filho na qual confessa estar apaixonado e que pretende se casar nos próximos dias. Eduardo, perplexo, não se opõe à união em um primeiro momento devido à transformação que provocou em seu pai.

Durante a primeira visita da noiva Armanda à casa do Senador, emerge um contraste grande entre o passado e o presente das personagens. Fica claro que a

chegada de Armanda mudará tudo; seja pelo simples ato do Senador esconder o retrato de sua falecida mulher ou pelas divergências entre a jovem noiva e Amália. Armanda inclusive sugere que eles se mudem da casa pois aquela, segundo ela, cheira a naftalina:

AMÁLIA. (como para si) Qual mofo!
 ARMANDA. (cheirando) Mas muito!...
 (todos cheiram o ar)
 MARIA. Não sinto...
 SENADOR. (para Maria) Cheira, sim...
 cheira um pouco...
 AMÁLIA. (com valentia) É o aroma das
 rosas e do alecrim!... (aponta as flores)
 ARMANDA. (rindo) É a rato, Amália, é a
 rato. (para o senador) Ela gosta de intervir
 na conversa... (Amália retrai-se, ofendida)
 (216)

Armanda, ao contrário do que o Senador esperava, não trata Maria e Amália como enteadas, mas como serviçais—ao decorrer desta cena vemos cada vez mais a impossibilidade de conviverem as três em harmonia. Em segundo lugar, o passado da própria Armanda vem a luz quando ela encontra Eduardo, filho do Senador. Os dois se reconhecem imediatamente pois escondem um segredo que é parcialmente revelado ao leitor: Eduardo cuidou de uma gravidez indesejada da jovem, resultado de um amor enganoso.⁴ Ao perceber que os dois já se conhecem o Senador indaga o porquê e Armanda mente dizendo que na verdade aquilo ocorrera com uma amiga próxima dela.

Não se sabe bem o que se passou com o fruto da gravidez de Armanda, apenas que toda a cidade é ciente do fato apesar dos seus esforços para esconder o ocorrido. Quando deixados a sós Eduardo confronta Armanda e exige que ela vá embora.

EDUARDO. (suplica) Vá-se embora... vá-se embora...
 ARMANDA. (sem querer ouvir) É certo que lhe ocultei o meu nome, mas não a minha história, que lhe contei chorando. E o senhor jurou guardar segredo; é imposto pela lei.
 EDUARDO. Tenho o dever de defender meu pai.

ARMANDA. Seu pai adora-me! (225)

Neste ponto a obra adquire um tom mais sério; os atos seguintes tratarão da indecisão do Senador uma vez que está ciente da verdade. Ao final Edmundo opta por manter-se fiel à sua paixão apesar de ser desaconselhado por todos. Ele dirige sua raiva ao filho por não ter mantido a confidencialidade de Armanda e por se opor veemente ao matrimônio.

Dias antes do casamento, Eduardo viaja para estudar em Nova Iorque, Amália—prima da falecida esposa do Senador e cuidadora da casa—volta para o norte e Maria, a jovem afillhada do senador, arranja um emprego de datilógrafa no escritório de um amigo da família. Por mais que a saída de Eduardo seja motivada pelo passado da madrastra, a de Amélia está mais relacionada ao desprezo que Armanda tem pela casa do Senador e por tudo que pertencia a sua primeira mulher.

Maria, por outro lado, se vê decepcionada pela paixão não correspondida por Eduardo que, por sua vez, está completamente alheio aos seus sentimentos. Como alternativa ela busca nada mais que sua própria independência por meio do trabalho como datilógrafa, ofício que já exercia ao transcrever os discursos do senador e as palestras de Eduardo. Em muitas ocasiões os discursos do senador são caracterizados como excelentes tanto pelos membros da casa como pelos jornais e por seus colegas—a inteligência de Eduardo e sua devoção à medicina são igualmente ressaltadas. Contudo quem parece tirar mais proveito deste ambiente intelectual é a própria Maria: quando não está transcrevendo discursos está imersa na biblioteca do senador. Em uma conversa com Amália, que sugere a ida de Eduardo à Europa para estudar com os mestres, Maria refuta dizendo que se aprende muito mais por meio da leitura.

MARIA. Nesse caso, para que sair do seu país?
 AMÁLIA. Porque terá tudo a lucrar em ir estudar com outros mestres...

MARIA. Os outros mestres mandam para cá as suas teorias com seus livros.
 AMÁLIA. É muito diferente: ler ou ouvir.
 MARIA. Está claro que a leitura desenvolve e fixa muito mais as ideias.
 (153)

Embora a afirmação tenha sido motivada pelo medo de ver Eduardo partir, o comentário da personagem se faz interessante diante do fato de que ela mesma passa as horas lendo e transcrevendo discursos e que, portanto, aprenderia tanto quanto aqueles que os escrevem.

Em contraste, quando Amália diz que não chegaram cartas para ela, Maria confessa para si: “Não sou ninguém...” (170). Esta afirmação é contrariada em uma das últimas falas do senador que lamenta a partida da jovem como não lamentou a de seu filho ou a de Amália:

CLEMENTE. . . . Ainda não te disse tudo: a Amália parte amanhã para o norte...
 SENADOR. (levantando os ombros) Que vá...
 CLEMENTE. E arranjei um lugar na minha casa comercial para a tua afilhada, que passará a morar em uma pensão.
 SENADOR. Quê! A Maria?!... Então ela deixa-me?!... (251)

A chegada do sol, que é várias vezes na obra relacionada à presença de Armanda, também alude a um novo momento para a própria mulher. Um momento em que seu passado não mais a define ou que o acesso aos estudos se faz cada vez mais fácil, tornando-se uma opção para além do casamento. Ademais, o destino de Maria, assim como o de Elisa, apesar de incerto, pertence a ela e não a um homem já que o acesso a uma boa educação lhes garantiu a possibilidade de serem independentes. Isto se dá porque em ambos os casos seus destinos estavam determinados por sua classe social (no caso de Elisa, seu passado humilde gerou desconfiança na sogra e no de Maria, a impediu de ficar com o Eduardo). Dessa forma, Lopes de Almeida apresenta uma mensagem de esperança a seus leitores: “o sol vai raiar” para

Armanda, Amélia, Maria, Elisa e muitas outras mulheres que tenham a oportunidade de fazer suas próprias escolhas. É válido observar, contudo, que o desenvolvimento profissional das personagens—Elisa e Maria—é apresentado como segunda opção ao casamento. Assim, se por um lado o destino das duas pode ser visto como uma maneira de resistir àquilo que lhes era imposto pela sociedade patriarcal, por outro a independência não aparece como primeira escolha, o que mostra uma visão limitada das possibilidades da mulher na obra de Lopes de Almeida.

Comédia Feminista: O Fraco da Baronesa

O manuscrito inédito desta comédia de 1898, que hoje está na Biblioteca Nacional de Lisboa, foi publicado pela primeira vez na edição comentada de Rector e Namorado em 2005. Nesta obra de um ato e nove cenas Torresão escolhe um casal com um título nobiliárquico como protagonistas, utilizando a comédia para introduzir críticas à posição da mulher. Desde o princípio sabemos que a baronesa esconde um segredo que apenas divide com sua criada e cúmplice, Henriqueta, o qual só será revelado no final da peça. Entretanto, ao ler as próximas cenas, o leitor se depara com a discussão entre baronesa e barão em uma digressão que, apesar de não contribuir para o desenvolvimento da ação, comenta a questão da educação feminina.

A mulher deve amputar a fantasia, deve fechar a sete chaves o raciocínio, deve suprimir o espírito, se por acaso lhe coube em partilha tão insólitos e incompatíveis dotes e quando um dia lhe vier ajoelhar aos pés o homem que soube encarnar o herói legendário que cada uma de nós tem refletido no espelho d’alma, quando esse homem, brilhante e altivo como o vencedor laureado, esbelto como o Apolo de Bervedere e pérfido como um malsim, vai depor no côncavo tépido de umas pequeninas mãos que ele adora . . . (57)

A fala é resposta a um comentário do barão no qual “ousou dizer-lhe que achava às vezes espírito demais e coração de menos”

e que dá início a uma discussão entre os dois (57). Embora o barão não pareça levar a baronesa a sério —assim como em outros momentos da peça—ela demonstra ser exatamente o tipo de mulher que exalta, ou seja, culta e eloquente. A partir destes comentários Rector e Namorato entendem a personagem como pré-feminista⁶:

A baronesa parece constantemente querer mostrar-se inteligente, culta e perspicaz, capaz de competir em igualdade de condições com os homens. No entanto, ao fazer isto, ela está legitimando e reforçando exigências sociais a que homens e mulheres, durante séculos, vêm sido rigidamente submetidos. (29)

Dessa forma, as constantes citações e figuras de linguagem não só ilustram a vontade da personagem de parecer inteligente mas ridicularizam sua tentativa—o próprio barão termina a discussão concordando com seu ponto de vista só para não ter que a escutar.

Apesar de percebermos logo no início a posição crítica da protagonista em relação à deficiência na educação feminina, a submissão da mulher em relação ao homem e, mais tarde, ao estigma de que são muito mais sentimentais do que suas contrapartes masculinas, a obra em si não parece defender tais ideias. Dessa forma, Rector e Namorato apontam para o fato de que a peça não pode ser considerada feminista já que os comentários da protagonista não são levados a sério:

Todo o tempo prevalece a ideia de que as falas da baronesa são meros exercícios retóricos com os quais o barão compactua, mas apenas no plano do diálogo. Entretanto, as pequenas ousadias no plano do pensamento e da fala, por parte da baronesa, parecem não ameaçar a rigidez da divisão dos papéis sociais. Estas liberdades parecem bem controladas, uma vez que são isoladas e presas ao plano do discurso, não configurando qualquer possibilidade de se tornarem ações concretas. (27)

Um exemplo é o fato de o barão constantemente se dirigir a ela com

palavras que a reduzem; até a criada Henriqueta faz um comentário que infantiliza as atitudes da baronesa: “Isto não é Senhora, é uma ventoinha!” (55)

Outra contradição está entre o contraste da primeira cena com o desfecho da obra. Em sua discussão com o barão, a baronesa ironiza a ideia de que a mulher sempre tem que mostrar seu melhor, agir de acordo com o que se espera dela e não demonstrar saber mais do que o homem:

. . . uma preciosa ridícula, um animal fabuloso... De saias e espartilho, é forçosamente obrigada a corar estupidamente, a cerrar os dentes para conter a torrente de harmonias que lhe transborda o coração, a cravar os olhos no chão e a dizer que sim com a cabeça . . . a desgraçada vê-se obrigada a representar a comédia da ingenuidade, em nome da qual lhe não é permitido entender o poema de estrofes ardentes e sonoras, que, no seu libérrimo direito de senhor e árbitro, ele lhe recita ao ouvido com a sua voz meiga, profunda e insinuante! (57)

Entretanto, as aparências têm muito valor para a personagem. As mentiras que ela inventa para garantir que o Barão não esteja em casa durante a visita misteriosa nos leva a deduzir que está tendo um caso extraconjugal—e esta suspeita permanece durante quase toda a obra. Com a chegada inesperada do barão à casa, a trama atinge seu clímax—ele logo a acusa de adultério. Em seguida descobriremos que na verdade se trata de um calista e que o grande segredo da baronesa é que seus pés têm calos.

É importante, ainda, propor uma segunda leitura para a superficialidade da Baronesa. Em *A voz feminina*, periódico para o qual a autora contribui, Torresão critica a superficialidade afirmando que a emancipação feminina não pode existir enquanto a mulher seja vista—e veja a si própria—a partir de parâmetros estéticos. Neste sentido, faz uma crítica rígida aos jornais de moda e etiqueta que na época serviam como um manual de como a mulher deve se comportar. Para a autora, não basta que o homem deixe de ver a

mulher como objeto, limitando-a à sua musa inspiradora, mas é necessário que a própria mulher seja consciente deste olhar:

Minhas amáveis conterrâneas, para vós escrevo, sejamos bastante inteligentes para discernir dessas lisonjas a ironia que elas contêm ao nosso valor intelectual: costumemos o homem a dirigir-nos, não os balofos cumprimentos que se poderiam fazer a uma boneca, beleza de olhos, escolha de toillettes, etc., mas os respeitos, a admiração, a estima e a veneração que só o verdadeiro talento inspira. (qtd. in Lopes 494)

Neste sentido, o que falta à baronesa é a coalizão entre o plano retórico e o das ações, na medida em que deve se ver como *mulher*, e não apenas como *senhora*.⁵ Por isso, a leitura da personagem como feminista (ou não) não produz uma análise completa do que a autora queria criticar. O objetivo não era apresentar uma personagem feminista, mas uma *mulher* cujas ideias e ações se desencontram, mostrando que, enquanto a própria mulher não for capaz de estabelecer esta conexão, não alcançará a libertação feminina e seguirá reproduzindo estereótipos.

Por último, é interessante notar que o esforço para induzir o pensamento crítico da questão está direcionado tanto às mulheres quanto aos homens (sendo estes burgueses, letrados e liberais). Como discutido anteriormente, a agenda liberal portuguesa ao longo do século XIX defendia a ampliação do acesso à educação às demais classes sociais e gêneros. Contudo, além da educação da mulher não ter visto a nível legislativo esta ampliação, ser liberal não implicava em concordar com todos os aspectos da liberação feminina, de tal forma que muitos se limitavam a apoiar a educação da mulher para que ela se tornasse uma mãe e esposa melhor e não para que passasse a ocupar mais espaço na vida política e intelectual da sociedade portuguesa. Um exemplo disto é “As farpas de Guiomar ou o manifesto da igualdade intelectual,” uma resposta de cinco páginas publicada no *Almanach das senhoras* (1871), periódico fundado pela própria

Guiomar Torresão. Aqui, Torresão questiona a crítica de Ramalho Ortigão à racionalidade e ao saber da mulher ao mesmo tempo que reafirma o espaço intelectual e cultural da mulher na sociedade.

A Mulher por trás da Pena e a Mulher em Cena

Na crônica *Ah! Os senhores feministas...* Júlia Lopes de Almeida apresenta um narrador ficcional em primeira pessoa que se queixa da liberdade dada às mulheres pelas teorias feministas e, especificamente, do fato de que sua mulher ainda não chegou em casa e já é quase hora do jantar. Se na superfície este narrador agrada o leitor que igualmente discorda dos “senhores feministas,” não é possível afirmar que a própria autora concorde com o ponto de vista do narrador. De fato, o tom irônico do texto elucida a crítica de Lopes de Almeida aos homens que não dão liberdade às suas mulheres. Desta forma, os textos da autora nunca podem ser entendidos sem levar em conta o público leitor que os consumia. Se lidos individualmente, podem ser relacionados tanto a uma voz autoral emancipadora quanto a um autor que questiona o feminismo. Caso lidos em conjunto, os textos mostram claramente a crítica de Lopes de Almeida em relação à posição da mulher na sociedade. É por meio da ironia e de personagens complexas que a autora provoca o leitor, seja ele um homem do princípio do século XX—cuja voz emancipatória será escutada—ou uma mulher capaz de começar a mudança a partir do próprio meio em que vive. Guiomar Torresão utilizava de recursos similares ao assinar suas crônicas com pseudônimos masculinos. Era mais fácil que seu público-alvo a ouvisse por meio destas vozes, mesmo que isto a apagasse enquanto escritora.

Desta maneira, ao invés de denunciar a injustiça com Elisa por meio da voz narrativa, Júlia Lopes de Almeida escolhe duas personagens homens—o médico e o Tio Joaquim—para fazê-lo. Ao invés de apresentar Armanda somente como vítima,

a *Vai raiar o sol* questiona o interesse da personagem no casamento com o Senador, apresentando-a como superficial e, algumas vezes, até cruel com as demais mulheres da casa. Apesar disso os erros da personagem a redimem diante do leitor, afinal, não teria também a mulher o direito de amar? A baronesa de Guiomar Torresão aparece igualmente contraditória: se, por um lado, critica as expectativas sociais em relação à mulher do século XIX, por outro se mostra fútil ao passar por diversos constrangimentos só para esconder do marido o cuidado que tem com seus pés, provocando o alívio cômico.

O desfecho das três obras, por outro lado, está diretamente relacionado com os papéis sociais ocupados pelas autoras. *A herança* e *Vai raiar o sol* deixam em aberto o destino de suas personagens principais o que condiz com o a ausência de engajamento de Júlia Lopes de Almeida acerca da questão. Ambas obras expõem as contradições impostas às mulheres sem necessariamente oferecerem uma resposta ou um caminho a ser seguido. A escrita da autora, em especial os textos analisados aqui, ilustram como os diferentes papéis sociais que ocupava possibilitavam que sua voz fosse escutada ao mesmo tempo que a impediam de ser assertiva em relação à liberação feminina, ou seja, enquanto a Lopes de Almeida escritora advoga pelo reconhecimento intelectual e pela independência profissional da mulher, sua contraparte mãe, esposa, filha e membro da sociedade carioca, a limita. Assim como seus desfechos ambíguos e suas crônicas irônicas, que procuravam não ofender o leitor homem e, ao mesmo tempo, fazê-los pensar sobre a questão da mulher, a ambiguidade está presente na própria autora na medida em que ousa com suas personagens, mas não tanto enquanto ativista.

O fraco da baronesa, em contrapartida, critica o fato do apoio à libertação feminina, muitas vezes, não passar do plano retórico. É uma crítica àqueles que defendem que as mulheres podem ser educadas desde que não interfiram na vida

política e cultural da nação. Na leitura de diversas edições de *A voz feminina* e o *Almanach das senhoras*, Ana Maria Costa Lopes conclui que Torresão oscilava entre o progressismo e o conservadorismo, na medida em que não deixava de reconhecer as obrigações de mãe e dona de casa da mulher ao mesmo tempo que reconhecia o seu potencial intelectual. A mais inovadora de suas ideias foi, então, unir a ‘mente ao corpo’, ou seja, a intelectual à dona de casa e mãe—dois aspectos que até então eram vistos como opostos.

Dessa forma, a ambiguidade ocupa um duplo espaço na leitura dos textos de Lopes de Almeida e Torresão. Como estratégia persuasiva, introduz temas polêmicos, critica por meio da ironia e do exagero e apresentam personagens que oscilam entre discursos progressistas e ações conservadoras. Enquanto parte de seus ativismos, mostra as limitações que os seus demais papéis sociais impunham, ilustrando os primeiros passos da luta feminista do século XX.

Notas

1. Isto é especialmente válido no caso de Júlia Lopes de Almeida devido à sua impossibilidade de ocupar um lugar na Academia Brasileira de Letras. O estudo de Michele Asmar Fanini, “Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)”, de 2009, trouxe à luz este debate nos últimos anos.

2. Expressão cunhada por Fialho de Almeida: “Guiomar Torresão não tinha pai nem irmãos que exigissem contas aos desrespeitadores eméritos das mulheres sós ... achou-se na condição de ter que ganhar ela mesma o seu prato e os seus vestidos, escrevendo para jornais todos os dias—isto é, *cosendo à pena*, em vez de coser à máquina, e não tirando deste esgotante martírio sequer talvez o que as pobres costureiras auferem nos armazéns onde trabalham” (189).

3. Ana Maria Costa Lopes (2005) faz um extenso estudo acerca da imagem da mulher na imprensa do século XIX em Portugal.

4. Já no primeiro ato há uma prefiguração do ocorrido quando Eduardo sai de casa às pressas para atender a uma paciente misteriosa.

5. Costa Lopes observa, na leitura de “Correspondências” de *A voz feminina*, que Torresão deixa de diferenciar semanticamente *mulher* e *senhora*, “universalizando a análise em termos de ‘coquete’, sendo certo que a categoria ‘mulher’ não costumava ser utilizada para as classes mais altas, mas para as inferiores. No presente contexto, ‘mulher’ parece ser dotada de uma dignidade e distinção própria que a opõe à ‘coquete’, a qual tem conotações sempre depreciativas” (493).

6. Rector e Namorato partem da divisão do feminismo feita por Julia Kristeva em *Woman’s Time* (1979), cuja primeira fase corresponde ao esforço por parte das mulheres em provar que são iguais ou superiores aos homens.

Trabalhos Citados

- Almeida, Fialho de. “Guiomar Torreção.” *Figuras de destaque*. Livraria Clássica, 1924, pp. 187-195.
- Almeida, Júlia Lopes de. *A herança*. Tipografia do Jornal do Comercio, 1909.
- . *Eles e elas*. Francisco Alves & Cia, 1987.
- . “Vai raiar o sol.” *A (In)visibilidade de um legado: seleta de textos dramáticos de Júlia Lopes de Almeida*, editado por Michele Asmar Fanini, Intermeios, 2016, pp. 145-251.
- Amed, Jussara Parada. “Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934).” *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, julho de 2011, pp. 1-13, doi:10.11606/t.8.2010.tde-08102010-163035.
- Bishop-Sanchez, Kathryn. “Mulheres invisíveis: a escrita no silêncio.” *Portuguese Literary & Cultural Studies*, vol. 12, 2007, pp.169-182.
- Branco, Camilo Castelo. Prefácio. *No teatro e na sala*, de Guiomar Torresão, D. Corazzi, 1881, pp. 5-8.
- Costa, António da. *A mulher em Portugal*. Féris, 1893.
- Fanini, Michele Asmar. *A (In)visibilidade de um legado: seleta de textos dramáticos de Júlia Lopes de Almeida*. Intermeios, 2016.
- . “As mulheres e a Academia Brasileira de Letras.” *História*, 2010, vol. 29, no.1, pp.345-367, doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S010190742010000100020>.
- Lopes, Ana Maria Costa. *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos: percursos de modernidade*. Quimera, 2005.
- Mendonça, Cátia Toledo. “Júlia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra.” *Revista Letras*, no. 60, julho/dezembro de 2003, pp. 275-296, doi: [//dx.doi.org/10.5380/rei.v60i0.2869](http://dx.doi.org/10.5380/rei.v60i0.2869).
- Outeirinho, Maria de Fátima. “Guiomar Torreção ou memória de uma mulher de letras oitocentista.” Universidade do Porto, 1998, pp.163-176, url: <http://hdl.handle.net/10216/9390>.
- Owen, Hilary e Cláudia Pazos Alonso. Introduction. *Antigone’s Daughters: Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th-century Portuguese Women’s Writing*. Bucknell UP, 2011, pp.10-28.
- Sadler, Darlene. “Modernidade e feminino em *Eles e elas* de Júlia Lopes de Almeida.” *Travessia*, no. 26, 1993, pp. 233-242.
- Torresão, Guiomar. “O fraco da baronesa.” *O fraco da baronesa de Guiomar Torresão*, editado por Monica Rector e Luciana Namorato, Universidade Fernando Pessoa, 2005.
- Wasserman, Renata R. M. *Central at the Margin: Five Brazilian Women Writers*. Bucknell UP, 2007.