

EXCLUSÕES E RESISTÊNCIA NO ENSINO DE LITERATURA NO BRASIL

Maria Cristina de Souza (UTFPR)

O recorte que se imprime ao texto aqui apresentado não visa a análise aprofundada dos currículos dos cursos de Letras do país e tampouco se restringe ao estudo específico do tema em uma dada universidade. Antes, é o olhar genérico baseado no senso comum que rege mestres e doutores em Literatura no Brasil e em uma carreira de docência de mais de vinte anos na área.

É incontestável que se tem nas referidas matrizes curriculares espaços maiores reservados às disciplinas de Língua Portuguesa, afinal o objetivo primeiro dos cursos de Letras no país é cobrir uma deficiência de professores para escolas de primeiro e segundo graus que devem ensinar a língua pátria. Além disso, a maioria dos estudantes que buscam os cursos de Letras, por grande ironia, não são leitores assíduos ou ardorosos, leem por “ossos do ofício”, preferencialmente textos informativos, sem muita devoção para a leitura conotativa, cheia de imagens, metáforas e outras figuras de linguagem que teimam em recheiar os textos literários, estes que, sem dúvida, requerem uma leitura mais atenta, minuciosa e com conhecimento amplo do mundo que nos cerca.

No entanto, mesmo ao se atentar apenas às disciplinas específicas de Literatura é preciso reconhecer que este estudo não se encontra completo, visto o pouco ou nenhum espaço destinado à Dramaturgia, o que estabelece mais uma lacuna no conhecimento da historiografia literária brasileira. Estabelece-se uma visão equivocada do que seja nossa Literatura e, ainda pior, quando se tem esse espaço é ele próprio reducionista, uma vez que quando se estuda o gênero dramático, este fica relegado ao estudo da antiguidade clássica, sobretudo a grega, e a alguns gênios universais, introduzindo ou corroborando para com o espírito de inferioridade colonial brasileira na gênese do gênero, ou seja, não há dramaturgia no Brasil porque nossos autores nunca são tão bons quanto Shakespeare, Lorca, Beckett ou Molière.

Em última instância, quando se tem o estudo da dramaturgia nacional este também é parcial, já que privilegia o discurso da elite, no caso a dos dramaturgos,

escritores consagrados, homens e, portanto, do poder. Não se deve esquecer que as mulheres foram consideradas seres inferiores até bem pouco tempo atrás, devendo inclusive chamar seus esposos de “senhor”.

Em geral, os estudos consagrados de Literatura Brasileira não apresentam um capítulo dedicado à História do Teatro Nacional. Se o fazem, nele não são incluídas dramaturgas. Quando muito, citam as obras de uma ficcionista ou de uma poetisa, que assim são apresentadas e anexam à sua bibliografia as peças teatrais que porventura tenham escrito, como se além de talento dispensado à poesia, ao conto ou ao romance tivessem lançado olhos sobre peças teatrais, que não chegam depois a serem distintas quando se fala especificamente de teatro. Por exemplo, pode haver a referência a Raquel de Queiroz como escritora, ficcionista, mas se complementa a abordagem da autora com o dado de que ela também escreveu peças. No máximo, apresentam-se no rol de dramaturgos os nomes de Lúcia Benedetti Magalhães e de Maria Clara Machado, ambas na qualidade de escritoras para teatro infantil.

Em uma pesquisa iniciada há cerca de 30 anos, cujas fontes se mostram contraditórias ou estão desaparecidas ou são insuficientes, chegou-se ao resultado de aproximadamente 800 dramaturgas e cerca de 1500 peças entre encenadas e inéditas, variando desde a mágica e a opereta, gêneros que deixaram de ser cultivados em nosso país, passando pelo teatro de revista, o teatro de bonecos, até a comédia e a tragédia. Isso demonstra que estas dramaturgas são invisíveis para a grande maioria do público culto, leitor ou espectador, embora não tenha sido tão esporádica a contribuição feminina na criação de textos dramáticos, tampouco limitada em termos de gênero. O que acontece é que estas autoras estão excluídas, marginalizadas da memória cultural-artístico-literária do país.

Isto posto, faz-se mister repensar a prática diária do ensino de Literatura, incluindo nesta o estudo da dramaturgia brasileira e nela o de autores e textos não canônicos, entre eles os de autoria feminina, contando a história das dramaturgas brasileiras, obscurecida pela ratificação de paradigmas sociais reducionistas, desiguais e preconceituosos.

Na verdade, o que impede a grande parte dos docentes de executar este descortinamento é o desconhecimento desta história e de sua importância para a construção do real cenário dramático literário no país. Assim, cabe mais uma vez o recontar desta história, infinitas vezes, até que se tenha em mente, de cor e devidamente registrada a sua existência.

O esforço de criação da cena nacional pode ser detectado desde a chegada do padre jesuíta José de Anchieta em terras brasileiras. No entanto, por diversos motivos, deu-se o estabelecimento do teatro brasileiro como gênero literário regular apenas no século XIX. É em 1838 que a Companhia Dramática de João Caetano leva à cena *Antonio José, ou o Poeta e a Inquisição*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, iniciador do romantismo poético e também de nosso teatro. No mesmo ano, João Caetano encena outra peça nacional, *O Juiz da paz na roça*, de Luís Carlos Martins Pena, que inaugurou a vigorosa tradição da comédia de costumes brasileira. Concomitantemente, em 1848, tem-se a publicação de *Norma*, de Gertrudes Angélica da Cunha, tragédia em versos sobre o folheto da ópera de mesmo título. Ela é também autora das comédias *A mudança de sexo ou quanto podem as boas maneiras* e *O noivo de Algarve ou Astúcias de dous ladinos*. Em 1851, tem-se as encenações dos dramas de Joana Maria Paula Manso de Noronha, *A Esmeralda*, e em 1853, *O Ditador Rosas e a Mashorca*.

Pari passu com a produção literária de José de Alencar na dramaturgia tem-se a produção de Maria Angélica Ribeiro, considerada a primeira dramaturga nacional, não por critério de precedência, mas pelo corpo de sua obra, cuja carreira literária se estende de 1855 a 1879. São de sua autoria os textos *Um dia na opulência* (1877); *Ressurreição do primo Basílio* (1878); *As proezas de Firmino*; *Ouro, ciência, poesia e arte*; *A cesta de tia Pulquéria*; *Os anjos do sacrifício*; *Deus, pátria e honra*; *Gabriela* (1863); *Opinião pública* (1879); *Anjos sem asas* e *Anjo sem lar*, obras cujos títulos lembram a peça de José de Alencar, *As asas de um anjo*.

A proximidade da dramaturga com a obra dramática de Alencar se reafirma com o texto *Cancros sociais*, que estabelece um paralelo com a peça *Mãe*, ambos da década de 1860.

Em ambas as peças as heroínas são escravas negras, cuja história é a tragédia feminina do ser mãe e zelar pelo bem estar do filho quando se está em situação subalterna, de risco ou de indesejável condição social. O conflito baseia-se na revelação de um segredo, a bastardia dos filhos, justamente em uma sociedade escravocrata e em um momento em que se questiona a escravidão doméstica como dissociadora da família, instituição burguesa por excelência. Prevalendo o preconceito contra a condição social sobre a da cor (raça), quando esta não era pura, os filhos não mais seriam aceitos socialmente, teriam prejuízos funestos em suas relações de inserção e mobilidade social, devido ao fato de terem ancestralidade escrava. É sobre este “câncer” que é a escravidão, que versam ambas as peças.

Tal paralelismo da dramaturgia oficial com a de autoria feminina se mantém. Em fins do século XIX, início do século XX, quando o teatro nacional se consolida por meio das diversas expressões do cômico, dentre as quais se destaca o teatro popular musicado, em especial a revista, que encontra em Artur Azevedo seu maior expoente, surge a obra de Julia Valentina da Silveira Lopes de Almeida.

Alcançando relevo nacional, inaugurando uma tradição de escrita feminina de destaque, Julia Lopes apresenta na estreia do Teatro da Exposição Nacional, a convite de Artur Azevedo, em 1908, a peça *A herança*, publicada em 1909, no Jornal do Comércio. Em 1912, Eduardo Vitorino, inclui na programação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, recém inaugurado (14-07-1909), a encenação do texto de Julia Lopes, *Quem não perdoa*. Em 1917, este drama junto a *Doidos de amor* e *Nos jardins de Saul*, também de autoria de Julia Lopes, é publicado no volume intitulado *Teatro*, pela Editora Renascença Portuguesa (Porto).

A herança conta a história de Elisa que tendo abandonado os estudos para se casar com o filho de D. Clementina, irmão de Rita, fica desamparada quando este falece e ela não tem uma profissão. A moça fica morando com a sogra e a cunhada de quem passa a ser uma espécie de criada. Descobre que contraiu a doença do marido enquanto cuidava dele e, mesmo tuberculosa, liberta-se do jugo da sogra, que lhe fora imposto pelo casamento e vai embora em busca de sua liberdade. Elisa, livre antes do

casamento, neste e, sobretudo, após a morte do marido, encontra a escravidão. Não havendo príncipe a resgatá-la, ela própria é quem busca sua libertação.

Obra de relevo ainda é a de Guilhermina Rocha, composta pela revista *O Caradura*, que estreia no Teatro São José em 1918 e o drama *O dominó negro*. Este é publicado no Rio de Janeiro pela Editora Pimenta de Melo em 1916. Tem por personagens Flora, que é apaixonada por Otávio, Elvira que é casada com Ernesto, cujo apelido é Otelo, pelo ciúme que sente pela esposa e Maria, criada de Otávio.

A ação se passa na época de carnaval, quando há o costume de se usar disfarces e máscaras e subverter a ordem vigente. Ernesto está para viajar para São Paulo e Otávio, brigado com Flora, aceita a trama desenvolvida por Elvira para passar o carnaval com ela. Temendo ser reconhecida, Elvira se veste de dominó negro e sugere que Otávio faça o mesmo. Enquanto ele providencia seu traje, Flora, buscando reconciliação chega à casa de seu noivo também fantasiada de dominó. Na espera de Otávio, Flora é surpreendida por Ernesto que, alertado da traição de Elvira pela criada Teresa, vai à casa de Otávio, fantasiado como ele para desmascarar a esposa. Ernesto acaba por assassinar Flora, tomando-a por Elvira. Otávio chega e a verdade se revela, Ernesto matou uma inocente e a esposa foge, acobertada pela criada Maria.

Em 1928, a Editora Melhoramentos publica o volume *Scenas e Comédias*, com as peças *Antes da reza*, *O casório de Neco*, *No meu tempo não era assim*, *O sonho de nenê*, *São Nicolau*, *Scenas da roça* e *O trote*, todas de autoria de Celina Azevedo.

Em 1935, Gilda Abreu traz à cena a opereta, levada ao teatro Carlos Gomes, *Aleluia*. Também escrita por Gilda é a peça *Mestiça*. Ambas se conservaram no palco por mais de 30 espetáculos, quando a constante da maioria das peças era a de ser representada uma única vez. Ela ainda é a autora de *O anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, *A bonequinha de pixe*, *Mestiça*, *A patativa* e *Olhos de Veludo*. Esta última foi musicada por Vicente Celestino, em 1944.

Olhos de Veludo trata da divisão de classes sociais que condiciona comportamentos falsos e desonestos. Veludo é uma “Hobin Hood”, ela se traveste para distribuir socialmente aos que nada têm tirando dos que têm demais. Envolvida em uma trama por Duarte, um empresário corrupto, Veludo vai ao morro pobre onde mora

Vicente, compositor popular, rouba-lhe as músicas e foge. Vicente, apaixonado por Veludo, desconhecendo os motivos que a levaram a praticar tal ato, a toma por falsa e mesquinha. Ao receber a oferta de proteção de Esmeralda, viúva, rica e amante da boemia, Vicente aceita e se torna o cantor da alta roda Antonio Tamoyo. Em uma recepção na casa de Esmeralda em homenagem à estreia de “Olhos de Veludo” estrelada por Valência, que na realidade é Veludo, os apaixonados se reencontram, a trama se desfaz e os amantes terminam juntos e felizes.

Note-se a semelhança entre os enredos de *Olhos de Veludo* e *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, de 1975. É o enredo do pobre cantor e compositor de morro que para atingir a fama se une a pessoas desqualificadas e degradantes, acabando por desprezar o verdadeiro amor, comportamento exaltado pela experiência capitalista, predatória e seletiva.

As décadas de 40 e 50, marcadas pela modernização da cena nacional com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, são ao mesmo tempo a concretização ou consolidação do teatro de autoria feminina no Brasil. Surgem inúmeras dramaturgas como Helena Silveira, autora de *Fim de semana com o anjo*; *No fundo do poço* e *A torre*.

No fundo do poço trata de uma neurótica relação familiar, estabelecida por Úrsula, mãe em torno do qual gravitam os três filhos, Conceição, Cornélia e Júlio. No entanto, as três mulheres são partes uma só mulher, esta em sua completude, representando suas contradições, enquanto Júlio, por ser o macho, subordina a existência das três à sua própria, conforme os ditames da grandiosa e sombria matriarca. Esta lembra outra, Urbana, orgulhosa e resoluta, em *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade, de 1958. Assim como Úrsula, Urbana se agarra aos farrapos de um mundo em decomposição, venerando suas tradições e passado, buscando obstinadamente proteger sua família das mudanças trazidas pelo elemento novo que surge na trama, respectivamente, a noiva de Júlio, Ismênia, e Gabriel, o noivo de Mariana, filha de Urbana. O texto de Helena Silveira trava também um diálogo com o texto *As velhas* de Lourdes Ramalho, dramaturga nordestina, cuja obra se completa com *A eleição*; *Fiel*

espelho meu; Fogo fátuo; Frei molambo; Muito além do arco íris; Uma mulher dama; A mulher da viração; Na feira de Campina Grande; O Psicanalista.

Além destas, muitas outras autoras vem reafirmar a presença constante de dramaturgas do surgimento do teatro nacional na era romântica, em sua popularização na primeira metade do século XX, até sua consolidação e afirmação, após o modernismo no Brasil.

Para situar e citar algumas delas: Lúcia Benedetti Magalhães, com *Carioca; O casaco encantado; A princesa dos cabelos de prata; Joãozinho anda pra trás; A menina das nuvens; Josefina e o ladrão;* Maria Clara Machado, com *A bruxinha que era boa; Pluft, o fantasminha; O rapto das cebolinhas;* Carmem Costa e a comédia *Bodas de Prata*, encenada em 1951 no Teatro Municipal de Niterói; Renata Palottini, com *Colônia Cecília; O crime da cabra; Enquanto se vai morrer; O escorpião de Numância; A história do juiz; Um homem vestido de mulher; Nu para Vinícius; Pedro Pedreiro, Sarapalha.*

Citem-se ainda, Leilah Assunção, com *Boca molhada de paixão calada ou emoções clandestinas; Fala baixo senão eu grito; A feira é amanhã, Amélia de manhã; Jorginho, o machão; A Kuka de Kamaiora; Lua nua; Roda cor de roda; Sobrevividos; Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela;* Adélia Prado, com *Dona Doida;* Mary Daniel e todas as suas mais de 50 revistas, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Maria Jacintha, Fernanda Lopes de Almeida, Ísis Baião, Maria Adelaide Amaral, Tatiane Belinky, Didi Nascimento Fonseca, Maria Helena Kühner, Edy Lima, Fátima Ortiz, Sylvia Orthof, Tânia Pacheco, Clô Prado, Celina Sodré, entre tantas outras.

Sabe-se que este texto não é o bastante para contar esta história sem também deixar lacunas, porém, sua principal qualidade é a de momentaneamente suscitar a curiosidade científica para um estudo mais aprofundado, é lançar o desafio de completar esta história, uma vez que muitos textos do século XIX ainda estão por ser descobertos, os do século XX necessitam de publicação, análise e edição crítica.

Espera-se que após sua leitura, haja um desejo de finalizar essa memória tornando a incompletude uma barreira a ser transposta.

Referências

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis, Editora Mulheres, 1996.

SOUZA, Maria Cristina de. *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*. Rio de Janeiro, Bacantes, 2001.

_____. *Festival surrealista – antologia de peças teatrais*. Curitiba, CEFET, 2001.

_____. *O outro no ponto de vista do outro: Cancros sociais, de Maria Ribeiro*. In: *Dramaturgia e Teatro*, no. 0 (1º. Sem. 2000), RJ, GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL. (org. RODRIGUES, Marise et al).

VICENZO, Elza Cunha de. *Dramaturgia Feminina no Teatro Brasileiro Contemporâneo: a contribuição de São Paulo*. São Paulo, ECA USP, jun.1987.