

Tragédia e redenção da personagem da mãe-escrava: uma análise comparativa de *Mãe*, de José de Alencar, e *Cancros sociais*, de Maria Angélica Ribeiro

Tragedy and Redemption of the Mother-Slave Character: a Comparative Analysis of *Mãe*, by José de Alencar, and *Cancros sociais*, by Maria Angélica Ribeiro

Autoria: Jean Bruno Carvalho

 <https://orcid.org/0000-0002-3693-3684>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173189>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173189>

Recebido em: 15/10/2020. Aprovado em: 20/11/2020.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 9, n. 17, jul.-dez. 2020.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

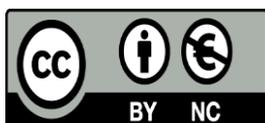
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

CARVALHO, Jean Bruno. Tragédia e redenção da personagem da mãe-escrava: uma análise comparativa de *Mãe*, de José de Alencar, e *Cancros sociais*, de Maria Angélica Ribeiro. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 575-596, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173189>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173189>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não comerciais.

tragédia e redenção da personagem da mãe-escrava: uma análise comparativa de *mãe*, de José de alencar e *cancros sociais*, de maria angélica ribeiro

Tragedy and Redemption of the Mother-slave Character: a Comparative Analysis of *Mãe*, by José de Alencar, and *Cancros sociais*, by Maria Angélica Ribeiro

Jean Bruno Carvalho¹

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173189>

¹ Jean Bruno Carvalho é performer, ator e pesquisador do teatro, com foco em dramaturgia pelo viés da arte da performance (PIBIC/CNPq: “A fricção do corpo vivo com o concreto da cidade pelo viés da performatividade”). Estudante de Bacharelado em Artes Cênicas (Universidade Estadual de Campinas e Universidade de Évora, Portugal), é integrante da Cia. TaDá de teatro de formas animadas. Sua pesquisa atual está sobre a dramaturgia teatral feminina oitocentista de Maria Angélica Ribeiro (FAPESP processo n. 2019/16461-3: “A dramaturgia-reflexo de Maria Angélica Ribeiro: aquela considerada a primeira dramaturga brasileira”). E-mail: jean-carvalho4@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3693-3684>.

Resumo

O presente artigo tem como finalidade apresentar uma análise comparativa entre a peça *Mãe*, de José de Alencar (1829-1877), e *Cancros sociais*, de Maria Angélica Ribeiro (1829-1880). Tendo sido Maria Ribeiro uma autora pioneira na escrita dramática feminina e nacional do século XIX, esta análise, além de fortalecer o campo de estudos de ambas as peças, tem também como finalidade apresentar um olhar atencioso sobre uma das obras mais aclamadas da autora, divulgando-a como forma de fortalecer a figura feminina na dramaturgia brasileira. *Cancros sociais* pode ser considerada uma dramaturgia-reflexo de *Mãe*, o que incentiva uma análise, dentre outros aspectos, da construção e do desfecho da personagem da mãe-escrava que, a depender do autor, apresenta temperamentos e atitudes opostos, revelando posições e intenções específicas de cada dramaturgo. Acima de tudo, este é um trabalho que tem como foco duas produções escritas em uma época anacrônica aos tempos atuais, contrastando os pensamentos contemporâneos aos históricos, presentes nas obras analisadas, e exigindo determinado distanciamento para que se possa compreender as obras artísticas a partir das normas sociais e culturais vigentes na época.

Palavras-chave

Maria Angélica Ribeiro. José de Alencar. *Cancros sociais*. *Mãe*. Dramaturgia-reflexo.

Abstract

This article aims to offer a comparative analysis between the play *Mãe*, by José de Alencar (1829-1877), and *Cancros sociais*, by Maria Angélica Ribeiro (1829-1880). Maria Ribeiro was a pioneer playwright in the Brazilian female dramaturgy field of the 19th century. Therefore, this analysis, in addition to strengthening the field of study of both plays, also intends to present a thoughtful sight on one of the most acclaimed works of Maria Ribeiro. *Cancros sociais* may be considered a reflective dramaturgy of *Mãe*, which encourages an analysis, among other aspects, of the construction and denouement of the mother-slave character that, depending on the author, has different temperaments and opposite attitudes, revealing specific intentions or political positions from each playwright. Above all, this article focuses on two productions written in an anachronistic time, contrasting contemporary and historical thoughts contained in the analyzed plays. Comparing these works requires a certain distance in order to understand the artistic works from the social and cultural norms at that time.

Keywords

Maria Angélica Ribeiro. José de Alencar. *Cancros sociais*. *Mãe*. Reflective Dramaturgy.

introdução

Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) foi uma personalidade pioneira na dramaturgia feminina brasileira. Atribui-se a ela, segundo Valéria Andrade (2004, p. 307-308), “o pioneirismo que desencadeia o processo de formação da dramaturgia nacional de autoria feminina”, tendo escrito mais de vinte peças durante a segunda metade do século XIX. Devido à época em que viveu e à peculiaridade de seu discurso – abertamente abolicionista e com um olhar sensível à figura da mulher na sociedade –, a autora chama atenção por sua extensa obra, que carrega pensamentos incisivamente libertários, munidos da presença de um discurso feminino, em plena sociedade oitocentista escravista e patriarcal. Ribeiro participou ativamente do movimento teatral de seu tempo e se espelhava nas matrizes francesas do teatro realista, dialogando, a partir desses modelos, com a realidade nacional. A autora construiu, desse modo, uma *dramaturgia-reflexo* dos cânones de seu tempo e, não menos imponente e contestadora por isso, sua obra desafia os limites da liberdade feminina no século XIX e atesta boa recepção, comprovada pelas críticas em jornais e pelos elogios ao sucesso de público em suas récitas.

José de Alencar foi outro importante escritor brasileiro que também muito contribuiu para a expansão da cena escrita nacional, começando a escrever para o teatro no ano de 1857, quando lançou sua primeira peça, *Rio de Janeiro, verso e reverso*. O pesquisador do teatro brasileiro, João Roberto Gomes de Faria (2001, p. 98), menciona que o interesse despertado em Alencar pelo gênero dramático e pela estética realista vigente na época deu-se por influência do Teatro Ginásio Dramático, importante casa de espetáculos que introduziu no Brasil o realismo teatral francês, que muito se popularizou em terras nacionais. Alencar tornou-se um expoente na dramaturgia realista e sua obra concretizou na cena a concepção que o próprio autor tinha do teatro como um daguerreótipo moral, encarando a encenação teatral como uma fotografia dos costumes, que tinha como fim pintar a realidade social – fosse ela como fosse – a partir do filtro da moralidade burguesa da época.

Neste artigo realizo uma análise comparativa de duas obras que possuem proximidade temática e estética, elencando elementos que as aproximam e as distanciam de acordo com seus aspectos dramaturgicos. *Cancros sociais*, de Maria Ribeiro e *Mãe*, de José de Alencar, são obras que dialogam entre si não apenas devido à época em que foram escritas, mas também às linhas dramaturgicas que cada uma segue, conectando-se e até repelindo-se em determinados aspectos. Iniciemos, portanto, conhecendo as tramas de ambas as peças e suas peculiaridades através da explanação de seus acontecimentos principais, para, depois, transitarmos para uma análise relacional direta propriamente dita.

Antes, contudo, cumpre-nos compreender o contexto no qual ambos os autores escreveram, a fim de se ter um olhar mais aferido ao momento cultural em questão. A estética que se instaurou com a intenção de substituir o romantismo

teatral da primeira metade do século XIX era baseada nos moldes europeus, sobretudo franceses. Nos meios intelectuais, existia uma clara dependência cultural brasileira em relação às produções estrangeiras, dependência essa que era – e ainda é – característica dos países subdesenvolvidos e colonizados, como menciona João Faria (1993, p. 261). O realismo teatral, corrente fortalecida por José de Alencar e Maria Ribeiro, buscava uma ação dramática de feitiço mais natural, que possuísse uma justa medida, mais austera, ausente nas encenações românticas. Aposta-se no teatro realista como um instrumento de moralização da sociedade brasileira, em especial da burguesia emergente. A própria ideia de Brasil ainda estava sendo formada e esperava-se que a atualização estética se prestasse à educação moral, cultural e social dos novos burgueses. A ética burguesa e os valores morais que vinham anexos às instituições tradicionais – a família, o casamento, o trabalho, a honra – eram refletidos, discutidos e enfatizados nas peças realistas. Através dos dramas familiares burgueses falava-se de assuntos diretamente relacionados à vida pública e à sociedade, como a moralidade, a honestidade e a relação com o capital. As peças realistas francesas, tão estimadas no Brasil, traziam ao público brasileiro, importadas, as ideias de civilização, de modernidade e de atualidade. Contudo, o grande abismo que separava o realismo francês do brasileiro foi, sem dúvidas, a questão da escravidão, tema de um número considerável de textos escritos por autores brasileiros e que conferia às obras a cor local da brasilidade – embora a custos historicamente altos.

A primeira peça do repertório realista francês que subiu à cena do Teatro Ginásio Dramático foi *As mulheres de mármore*, de Barrière e Thiboust. A partir daí o que se viu foi um estrondoso entusiasmo em relação à estética emergente, principalmente entre os mais jovens, sedentos por novidades e renovações no campo da arte. Uma estética menos anacrônica e antiquada, à vista dos entusiastas do realismo, e comprometida com os valores burgueses de conquista da fortuna através do trabalho, do casamento não oportunista e de abominação da aristocracia brasileira decadente e então marcada pelo ócio. Na cena era o começo de uma dicção despojada, natural e simples (FARIA, 2001, p. 126); os temas das obras circunscreviam a vida privada e os dilemas internos e pessoais dos personagens, sempre à luz da mentalidade da época. A voz do *raisonneur*, figura crucial para as peças realistas, era a que representava a voz do autor e a que prevalecia sobre as outras. Sobre esse elemento João Faria elucida em sua obra *Ideias teatrais*:

O fato concreto é que os dramaturgos franceses, contrários à ideia da arte pela arte, fizeram-se porta-vozes da burguesia e escreveram peças com o intuito de defender os seus valores e modo de vida. Além do enredo e personagens um tanto maniqueístas, contribuía para isso a presença da personagem *raisonneur*, figura obrigatória e necessária para comentar a ação dramática e passar lições morais às demais personagens e, principalmente, ao público. O teatro, nas mãos dos dramaturgos

realistas, transformou-se numa tribuna destinada ao debate de questões sociais de interesse da burguesia. O objetivo desse debate: regenerar, moralizar e educar a sociedade. (FARIA, 2001, p. 87).

Com essa intenção, torna-se inevitável o surgimento de grandes projetos moralizadores da sociedade através do teatro, como o do próprio José de Alencar, para quem estavam claras a fragilidade em que se via a dramaturgia nacional e a urgente necessidade de se consolidar uma linguagem dramática exclusivamente brasileira através da atualização estética emergente. Alencar ficou conhecido por sua concepção acerca do teatro, segundo a qual esta expressão artística deveria funcionar como um “daguerreótipo moral”, conceito derivado da junção de dois princípios: a ideia horaciana do utilitarismo da arte, sob influência clássica, e a ideia realista de seu próprio tempo, apoiada principalmente no autor Alexandre Dumas Filho. A peça realista, portanto, deveria ser aquela que fotografava exatamente a realidade, “mas adicionando ao retrato a pincelada moralizadora” (FARIA, 1993, p. 103). Em *Mãe* veremos a seguir que a mencionada “pincelada moralizadora” realizada por Alencar direciona o olhar do leitor para um aspecto afetivo e romantizado da problemática, o que aos olhos de estudiosos como Valéria Andrade Souto-Maior parece revelar que o autor estava “longe de estar preocupado com o problema social da escravidão e suas implicações morais, jurídicas e políticas” (SOUTO-MAIOR, 2004, p. 309). Ao mesmo tempo, Maria Ribeiro, que se apoia na estrutura primeiramente pensada por Alencar, retoma a temática de *Mãe* e oferece uma visão mais complexa e profunda da questão, como que apontando um caminho extremamente inesperado para a dramaturgia – feminina – daquele momento, materializando um equilíbrio das forças da personagem da mãe e matizando os impulsos que subjagam tal figura feminina. Ainda de acordo com Souto-Maior, “percebe-se que Maria Ribeiro traça uma linha paralela à já traçada por Alencar, tomando, no entanto, a direção exatamente oposta” (*idem*, p. 311).

mãe (1859): aspectos gerais da peça-matriz

A peça *Mãe* foi escrita por José de Alencar e publicada no Rio de Janeiro no ano de 1859. Muito conhecida e aclamada pela crítica e pelo movimento do realismo teatral brasileiro, sua trama possui como protagonistas Jorge e Joana. O primeiro é um jovem estudante de medicina do quinto ano, pobre de recursos e que pouca importância dá a esse seu aspecto; a ele mais importa a moral e a honra com que se vive do que os recursos financeiros que se possui. Já a segunda personalidade trata-se da única escrava que Jorge detém, herdada de seu suposto pai em razão de sua morte. Jorge teve sua condição social assegurada pelo Dr. Lima, senhor possuidor de certo prestígio social que cuidou do garoto na ausência de sua mãe e em decorrência da morte do homem que lhe é apresentado como seu pai. A peça é

dedicada por José de Alencar à memória de sua própria mãe. A época em que se passa a ação é o ano de 1855 e o drama é dividido em quatro atos.

A peça inicia-se apresentando uma família da classe média carioca em ruínas. D. Elisa e seu pai, o Sr. Gomes, estão falidos e sofrem as consequências financeiras e morais de uma família decadente dos meados do século XIX no Brasil. O pai encontra-se totalmente endividado, ao passo que a filha precisa trabalhar para ajudar no sustento de ambos. Os dois recebem um aviso de despejo, vindo do Oficial de Justiça, Sr. Vicente Romão, fazendo com que a situação de dívidas e de impossibilidade de quitá-las fosse tamanha a ponto de o pai de Elisa encontrar-se transtornado. Recorrendo a Jorge, Elisa revela ao jovem rapaz a situação em que se encontra seu pai e a loucura em que está imerso, tencionando matar-se devido à calúnia que sofrera de Peixoto, um agiota que alegara que ele teria falsificado uma letra de empréstimo, alegação essa que, caso consentida por julgamento judicial, envolveria o Sr. Gomes em desonra e desprestígio social severo, capaz de arruinar sua vida para sempre. A esperança da família é a certeza proferida por Jorge de agir em auxílio ao pai de Elisa, com a qual estabeleceu planos, no início do primeiro ato, de casar-se. A fim de cumprir sua promessa, Jorge executa tentativas ansiosas para conseguir o dinheiro que prometera a sua pretendente. A situação extrema faz com que recaia sobre ele a responsabilidade de salvar a vida do Sr. Gomes.

Joana, a escrava, tem uma relação muito afetuosa com Jorge, o qual lhe trata menos como uma escrava do que como uma amiga, dentro dos limites da sociedade patriarcal e escravocrata do século XIX, visto que Jorge também dava ordens a Joana e se valia de seus serviços. A relação entre os dois é traduzida pela seguinte fala presente na cena V do ato I: “JOANA – Eu!... Não, nhonhô! Joana é mais feliz em servir seu senhor, do que se estivesse forra (ALENCAR, s.d., p. 11)”.

Além da resignação de Joana presente na fala acima, percebe-se também a anulação que a escrava sofre por proteger Jorge, a ponto de preferir continuar sendo escrava a tornar-se forra. Essa posição em que Joana se coloca – ou em que é posta – culmina, em maior medida, no seu desfecho ao fim da peça, anulando-se irremediavelmente e, diga-se desde já, desaparecendo em prol de seu senhor e filho. A grande questão da peça vem à tona no segundo ato, em um diálogo do Dr. Lima, recém-chegado da Europa, com Joana, com quem ele fala sobre a real procedência de Jorge, ressaltando o absurdo de o jovem desconhecer o fato de ser filho daquela que ele julga sua escrava. Dr. Lima apresenta-se muito incomodado com tal conjuntura e promete, por insistência de Joana, esforçar-se para não evocar o assunto na presença de Jorge, desenterrando a questão.

Apesar dos brilhantes golpes dramáticos e da engenhosidade criativa e literária de José de Alencar, a figura de Joana é apresentada com evidente e infatigável servidão ao filho, ao que é adicionado um toque de inocência quase infantil, que, supomos nós, deva ser uma herança da visão de Alencar sobre a mulher e, sobretudo, acerca da figura resiliente da mãe, sempre disposta a sacrificar-se pelo filho. Existe uma evidente naturalização da relação senhor-escravo, tal como uma domesticação da mulher escravizada, além da infantilização da figura da mãe-

sempre-disposta. Entende-se com isso que Alencar ameniza as relações políticas e históricas para ater-se à atmosfera doméstica e maternal, tendo em vista o modo naturalizado como a sociedade da época lidava com a questão da escravidão.

Por ser algo que afeta Jorge muito intimamente, ele inquire o Dr. Lima a respeito de sua mãe; procura qualquer pista ou informação que possa lhe ajudar a compreender e desvendar essa parte de sua história. O Dr. Lima diz a ele que sua mãe morreu muito jovem e que seu pai – o Soares, segundo o mesmo Dr. Lima – passou a cuidar dele. Com a morte do pai, ele próprio assumiu a responsabilidade da criança e cuidou para que crescesse saudável. O que Dr. Lima omite, na verdade, é que Joana, além de ser a verdadeira mãe de Jorge, foi comprada já grávida por Soares por dois contos de réis, tudo quanto ele tinha no momento. Soares, inclusive, foi quem batizou Jorge logo que este nascera e, devido à sua desafortunada morte, o Dr. Lima ficou responsável pela educação do menino como seu segundo pai. Joana, por conseguinte, encarregou-se de cuidar do filho, passando-se por sua escrava para protegê-lo das arbitrariedades do preconceito de seu tempo. A intenção de Alencar: evidenciar a resiliência de uma mãe que se anula em sacrifício à imagem e à posição social do filho; a consequência dessa anulação: o extermínio da própria personagem ao fim da peça em nome desse mesmo sacrifício.

A maternidade de Joana é revelada ao leitor/espectador ainda no segundo ato, inicialmente de modo despretensioso. O grande conflito que a obra apresenta a partir da relação de mãe e filho é o fato de, apesar de Joana ser a legítima mãe de Jorge, ela continua a servi-lo como escrava, sem ter-lhe revelado a verdade depois de tanto tempo de convivência. Esta é a grande circunstância em decorrência da qual todos os conflitos, inclusive o desfecho, se dão.

Recorrendo ao Dr. Lima para conseguir o dinheiro e salvar Elisa, mas não obtendo sucesso no prazo estipulado pelo agiota, Jorge acaba por aceitar a espontânea oferta que Joana lhe faz, de hipotecar a si própria ao Peixoto, o mesmo usurário responsável pela falência do Sr. Gomes. Assim é feito, portanto, e Joana passa a ser propriedade de Peixoto até que Jorge pague-lhe os seiscentos mil-réis que pegou emprestado para salvar o pai de sua amada.

A submissão de Joana em relação à figura do filho que, na verdade, é seu amo, é uma das principais características da mãe na peça de Alencar, que nos apresenta uma personagem fragilizada pelo medo da revelação e atada ao filho tanto pelo amor quanto pela servidão. Em um grau mais interno do discurso da personagem, Joana é pintada como aquela que não é hábil para entender assuntos de negócios – e assume-se como tal. Trata-se de uma inferioridade que se torna propositalmente mais dolorosa aos olhos do público por ser aceita e reproduzida pelo próprio indivíduo-alvo (a própria escrava) com extrema humildade. É, portanto, uma adição de sentimentalismos e estratégias dramáticas que resultam em envolvimento e efetivação do ensino dos valores burgueses da época – que se estendem até hoje –, segundo os quais a figura da mulher-mãe é sempre a de resignação, perdão e sacrifício.

Ainda em relação aos elementos relacionados à mentalidade daquele tempo presentes no texto, há também uma característica hierárquica na relação que Jorge estabelece com Elisa. Com atenção às convenções sociais da época que se transpunham para o teatro realista, podemos manter o olhar sensível à evolução das personagens femininas no drama, percebendo a predominância do mesmo matiz infantil e humilde na forma como Elisa trata sua relação para com o futuro marido Jorge. Há uma entrega total de sua sorte e de seus talentos ao pretendente, talentos esses que, segundo os diálogos estabelecidos pelos dois, são apenas gratidão e amor – o que reduz em inúmeros e inestimáveis aspectos a importância e a autonomia da personagem de Elisa, autonomia essa que Paulina, por exemplo, de *Cancros sociais*, da autora Maria Angélica Ribeiro, possui em maior grau devido ao ambiente abolicionista e socialmente libertário em que estava inserida, muito embora a ação da peça aconteça apenas sete anos no futuro em relação à ação de *Mãe*, que se passa no ano de 1855.

É inegável que *Mãe* é um drama trágico de fazer o espectador da época exprimir piedade, tristeza sincera e admiração condolente. Contudo, é importante que visualizemos a ilusão criada com tamanho engenho por Alencar com a distância que nos é necessária devido à natureza deste estudo. Apesar de toda emoção gerada pela peça, é necessário reconhecermos a fragilidade da figura de Joana que, embora dotada de todo amor e de toda dignidade enquanto uma mãe que desejava proteger seu filho do desprestígio social, tornou-se quase que em toda a sua constituição apenas resignação – o que lhe torna uma exímia mãe, mas apenas isso. Faltou-lhe, portanto, – ao autor –, aventurar-se em possibilidades mais variadas e complexas de elementos constitutivos da personagem que, além de sacrifício, poderia representar outros aspectos notáveis. Em *Cancros sociais*, por exemplo, a personagem da escrava Marta mostra superioridade moral e senhorio sobre seus próprios destino e emoções a partir de suas ações comedidas, embora também passionais. Neste ponto ela se difere de Joana, mostrando uma habilidade e um controle pessoal diferentes desta.

Existe, na construção do discurso dramático da peça de Alencar, um caráter cíclico. Podemos perceber esse elemento na seguinte fala de Jorge: “JORGE (a Joana) – Elisa vai agradecer-me o que só deverá a ti! Assim é este mundo” (ALENCAR, s.d. p. 75).

Elisa agradecerá a Jorge o que só a Joana deve (a salvação de sua família), do mesmo modo que Jorge agradece ao Dr. Lima aquilo que à Joana deveria fazer (o zelo por sua vida, a maternidade propriamente dita). Essas repetições, notificadas pela aparição da frase citada, mostram o quanto as circunstâncias do drama seguem uma estrutura circular. É a engrenagem da roda da fortuna que, ao girar, repete ciclos e comportamentos, o que constitui uma dramaturgia de repetições bem arquitetadas.

A ansiedade do leitor aumenta quando o usuário Peixoto é preso por emitir falsas letras de empréstimo, instaurando-se a expectativa de que enfim tudo terminará bem. O que não se esperava, entretanto, era o fato de Joana ter saído às

pressas no exato momento em que o Dr. Lima revelara a Jorge e a todos os presentes no recinto a verdade em relação a sua maternidade. Não tendo sabido que as tensões haviam sido amenizadas posteriormente e que todas as indisposições foram solucionadas, na cena XIV do ato último revela-se que Joana envenenou-se.

Em adição à morte de Joana outro elemento surge: a ingratidão do Sr. Gomes, que, a partir de então, passa a rejeitar o casamento de Jorge e Elisa (com o qual antes havia consentido) apenas por saber que a mãe do moço é a escrava Joana. Neste momento fica evidente a índole não apenas covarde do Sr. Gomes, como também ingrata e insensível. Jorge anuncia: “JORGE – Tem razão, Sr. Gomes!... O senhor me julga indigno de pertencer à sua família porque eu sou filho daquela que se vendeu para salvar essa mesma honra em nome da qual me repele!” (ALENCAR, s.d., p. 107).

Com a descoberta do envenenamento de Joana – a grande tragicidade da peça –, Gomes percebe o tamanho sacrifício que Joana fizera para que ele se reerguesse da miséria social, bebendo, inclusive, o veneno que ele próprio beberia, caso sua dívida com Peixoto não houvesse sido paga (com o dinheiro por intermédio dela conseguido). Com essa tomada de consciência acerca de tudo que a escrava fizera em seu benefício, o pai de Elisa passa, na penúltima fala da peça, a concordar com o casamento da filha. Joana padece às mínguas enquanto Jorge, desesperado, chama-a por “mãe” e sofre a terrível dor da perda. Até o último momento a sacrificiosa mãe nega sua maternidade a fim de poupar o filho, filho este ao qual não ofende a maternidade que, pelo contrário, parece mais confortá-lo naquele momento, já que por aquela “figura amiga” (sempre relativizada em Alencar) sempre sentira afeição e carinho extremos. Em sua última fala, a mãe revela-se: “JOANA – Nhonhô!... Ele se enganou!... Eu não... Eu não sou tua mãe, não... meu filho! (Morre.)” (ALENCAR, s.d, p. 110).

Assim encerra-se a fábula de uma mãe resignada até o último momento em razão de seu filho e de sua suprema proteção para com ele, colocado em um patamar social diferente do dela, o que a mantinha viva e ao seu lado. Para a época, a trama fora arquitetada para ser trágica e didática, lúcida no que tangia aos princípios realistas e moral em sua lição social. Já nos dias de hoje, outros elementos são apontados ao ler-se *Mãe*, que revelam aos olhos contemporâneos uma ingenuidade – outros diriam, talvez, uma perversidade – de um autor que funcionaliza, ou seja, torna uma função natural a figura da mãe, assim como também o faz com a figura da escrava, subjugando-as e desempoderando-as.

É inegável que historicamente as figuras da mulher e do escravo foram fortemente controladas e domesticadas de maneira violenta, sendo-lhes atribuída pouca ou nenhuma voz social. Nesse espectro de análise, o que Alencar faz é retratar segundo o realismo teatral a realidade de expropriação da liberdade individual dessas pessoas, concretizando em sua dramaturgia o seu desejado daguerreótipo moral. Não há crítica a esse silenciamento. Pelo contrário, a peça parece indicar como a “boa” mulher e mãe deveriam agir, segundo a moral burguesa elitista da época. Além disso, pode-se encontrar na própria posição de José de Alencar em

relação às letras nacionais contradições que orientam nosso olhar para obras como *Mãe*. Um exemplo disso é a polêmica Alencar-Nabuco, que nos permite conhecer com maior profundidade a opinião do autor acerca de determinados tópicos da literatura brasileira. Alencar, através desse episódio, revela-se um defensor dos elementos culturais brasileiros, a saber, o folclore e as raízes míticas indígenas, enxergando em tais referências a possibilidade da criação de uma literatura íntegra, una e nacional. Ele dispndia severas críticas aos apologistas da importação cultural, como a Joaquim Nabuco, jovem intelectual recém-chegado de Paris e disposto a defender com avidez a superioridade da literatura produzida em terras estrangeiras. Acerca disso Éder Silveira comenta:

Esse cosmopolitismo percebido por Alencar no público carioca, que estava mais sedento das novidades vindas do exterior do que das coisas da sua terra, era especialmente um problema da “alta roda”, onde se vivia “à moda de Paris; e como em Paris não se representam dramas nem comédias brasileiras, eles, *ces messieurs*, não sabem o que significa nacional”. (SILVEIRA, 2008, p. 9; grifo do autor).

Joaquim Nabuco dizia que “os velhos tiveram uma aclimação mental que não satisfaz às necessidades do Brasil transformado e da qual não conseguem sempre libertar-se” (*idem*, p. 1), referindo-se a Alencar, crítica essa somada àquela de Antonio Cândido que menciona que “Alencar é [...] um homem de gabinete que escreve o que não conhece, quando a tarefa do escritor é observar de perto a realidade que procura transpor” (*idem*, p. 3). Essas críticas se unem para expor que Alencar, ao mesmo tempo que procura criar uma identidade nacional íntegra e complexa, trazendo às páginas de sua criação figuras como a do escravo (a exemplo de *Mãe*) – um dos maiores símbolos constituintes da nacionalidade brasileira – também é visto como o literato de gabinete, apartado das reais funções de retrato-daguerreótipo que a arte, segundo ele mesmo em seu teatro realista, deveria possuir. Sua postura para com a personagem Joana pode ser questionada juntamente com sua intenção ingênua de reviver esses constituintes da brasilidade (se é que foi esse seu objetivo), intenção essa que fica mais ainda nebulosa se levamos em consideração a postura polêmica do autor em relação ao regime escravocrata. Isto o difere da postura de Maria Angélica Ribeiro, que era abertamente abolicionista – fato que se reflete em sua obra *Cancros sociais*.

Pode-se dizer que em *Mãe*, se existe o papel do *raisonneur*, ele pertence à figura do Dr. Lima. Contudo, essa atribuição se dá em partes, pois, embora ele seja o mais ponderado dos personagens e represente a figura do homem sábio e experiente, bondoso e ético, é também ele quem revela a Jorge a maternidade de Joana contra a vontade da escrava, que, desesperada, foge e envenena-se para não sofrer nem fazer sofrer Jorge por disso saber. Assim, a figura do Dr. Lima acaba por

ser a causadora de fato da morte de Joana, o que friccionaria o personagem com a função equilibrada e ponderada de um *raisonneur* propriamente dito.

cancros sociais (1865): aspectos gerais da *dramaturgia-reflexo*

Cancros sociais foi uma das peças mais aclamadas de Maria Angélica Ribeiro devido ao sucesso que teve em suas récitas e das críticas positivas advindas da classe artística. Antes da exposição do texto dramático, na edição do pesquisador João Roberto Gomes de Faria, existe, em anexo, uma homenagem da autora ao seu filho falecido ainda criança, ao seu mestre de letras, o brigadeiro Antonio Joaquim Bracet, e ao conselheiro Diogo Soares da Silva de Bivar, então presidente do Conservatório Dramático e ao qual submeteu os seus textos para avaliação. A narrativa aborda a questão da escravidão e do embate daquele tempo entre os abolicionistas e os conservadores. A ação se passa no Rio de Janeiro do ano de 1862 e o drama possui cinco atos, havendo no início de cada ato uma rubrica com indicações exatas do cenário sugerido pela autora, como a seguinte, que antecede o primeiro ato:

Em casa de Eugênio [...] Salão, esteirado, com duas portas ao fundo, outras duas à esquerda e duas janelas à direita. Móvel elegante ao gosto da quadra; espelhos, vasos, quadros, candelabros, cortinados etc. Um divã, uma mesa pequena perto, e em lugar conveniente uma grande moldura com retrato de homem, coberto de gaze verde. (RIBEIRO, 2008, p. 36).

Na mesma homenagem mencionada anteriormente, Maria Ribeiro nos revela a inesperada recepção de *Cancros sociais* pelo público e nos possibilita compreender o fenômeno causado por ela própria na cena brasileira:

Só posso confessar que nunca imaginei ser tão delicadamente acolhida e altamente elevada pelo público e por toda a imprensa fluminense, a qual espontaneamente me honrou de um modo grandioso e notável. Sejam provas do meu perdurável sentir estas palavras, já que não pude cristalizar as lágrimas de satisfação, vertidas após as minhas horas e esplêndidas ovações, para erguê-las, como a imagem da gratidão à memória de tantos favores – favores bem poucos vistos na cena brasileira. (RIBEIRO, 1866 *apud* FARIA, 2006, p. 271; grifos nossos).

No drama, Eugênio é o personagem principal, casado com Paulina, com quem possui uma filha, Olímpia. Em razão do aniversário de Olímpia, Eugênio decide fazer-lhe uma surpresa. Por se tratar de uma família abertamente abolicionista, Eugênio decide comprar, como presente a Olímpia, a liberdade de uma escrava sob a posse de Antônio Forbes, um procurador de causas. Contudo, quando o procurador leva a escrava à casa de Eugênio para fecharem o negócio, uma tensão se cria entre a mulher e Eugênio, que de nada desconfia. O que se efetiva nos próximos lances da peça é que Eugênio descobre que a referida escrava, sob nome de Marta e na peça descrita como uma “parda clara”, é sua mãe, de quem fora separado muito jovem na ocasião em que ela foi comprada e ele levado à Bahia. Cabe notar que a caracterização de Marta como “parda clara” é de grande relevância para o modo como a sociedade escravocrata da época a valorizava, influenciando, sem dúvidas, o modo como o próprio Eugênio se relaciona com ela. Apesar disso, Marta sempre é vista como a criada por Paulina, que, por suspeitar de algum segredo do qual lhe poupam, passa a alimentar cada vez mais aversão a Marta. Nesse sentido, sua característica de “parda clara” não lhe tira do status de serviçal submissa e socialmente tida como inferior. Ao mesmo tempo, quando Eugênio ao fim da peça aceita o fato de Marta ser sua mãe, tendo em vista que ele se mostra sempre muito temeroso com a possibilidade de ter nascido escravo, não há dúvidas que essa condição inata de Marta seja um fator facilitador para tal compreensão e acolhimento. É através de caminhos dramaturgicamente complexos como esses – também ressignificados pelo olhar contemporâneo – que Maria Ribeiro compõe sua dramaturgia que objetivou lançar luz sobre algumas circunstâncias e personagens tidas até então como marginais, muito embora a própria autora não nomeie assim.

Quanto a Eugênio, na ausência de um nome paterno foi-lhe concedido o nome de Eugênio São Salvador, em alusão à cidade onde crescera, na Bahia. Fora criado pelo Barão de Maragugipe, um capitalista que o adotou como filho e o educou de forma que pudesse construir o seu próprio destino. Eugênio mostra-se como um exemplo à moral burguesa da época. Seu caráter é claramente expresso por sua colocação quando se despede de Matilde, uma grande e recente amiga da família:

Eugênio: Se só se tratasse de uma visita, pediria a V. Ex^a. que abrissemos um parêntese na nossa conversação; porém, é uma conferência enfadonha.

Matilde: A aquisição do seu brinde?

Eugênio: (seguindo-a): A troca do mais precioso atributo da humanidade por algumas notas de banco! (RIBEIRO, 2008, p. 49).

O mais precioso atributo da humanidade, no caso em questão, trata-se da liberdade de Marta. É bem possível percebermos que esta constatação que faz Eugênio é, na verdade, a voz da autora se sobressaindo através do personagem. Pela

posição política antiescravista que adotava Maria Ribeiro, é esperado que atrelemos essa colocação a sua própria voz.

A peça apresenta vários personagens e é evidente a distinção de caráter entre cada um deles. Existe um determinado maniqueísmo próprio à estética realista, que objetivava ao ensinamento moral e, para tanto, fazia com que as personagens tendessem ao bem ou ao mal, podendo em alguns casos transitar entre os dois polos, como Forbes, que se arrepende de seus crimes no final da peça. Para que o efeito do “teatro-instituição” como ferramenta civilizadora, desejado por Manuel de Macedo (FARIA, 2001, p. 134), funcionasse com perfeição, era necessária certa dicotomia que permitisse separar os que se colocavam de um lado do discurso e os que se colocavam de outro. A obra apresenta alguns personagens oportunistas, escravistas e gananciosos, que objetivavam casar-se com Olímpia apenas para preservarem sua renda e seu lugar “à roda”, como constantemente diz o Visconde de Medeiros, um negociante que ao expressar sua vontade de unir-se a Olímpia, expõe: “Estou mesmo apaixonado! Brevemente formularei o meu pedido, debaixo de toda a formalidade exigida pelas conveniências da *nossa roda*.” (RIBEIRO, 2008, p. 36; grifo da autora).

A situação fica mais complexa quando Paulina, esposa de Eugênio, começa a desconfiar de que algo se passa com seu marido e de que a chegada de Marta está diretamente relacionada a isso. Um clima de ciúmes e de afastamento dos cônjuges se instaura, a família passa por momentos de infelicidade e Eugênio se desespera por não saber como contar a sua esposa que é filho de uma escrava recém-liberta por ele próprio – já que essa descendência o torna vítima do estigma social e do desprestígio de sua classe, lançando tudo o que construía com sua família ao acaso. Eugênio omite de sua esposa a descoberta de sua verdadeira mãe e, ao mesmo tempo que se inquieta com receios e tormentas, nega a Marta construir com ela uma relação sincera, afastando-se em diversos momentos nos quais ela tenta aproximar-se.

A voz do Barão de Maragugipe é aquela que traduz a sensatez e a ponderação segundo os preceitos da burguesia que tão caros eram ao realismo no teatro àquela altura. Por assim se manifestar, o Barão é o personagem que executa o papel de *raisonneur*, aquele que apresenta com clareza a voz do autor e que indica o caminho mais aconselhável e feliz a se trilhar, de acordo com as convenções sociais da época. É, segundo os preceitos da estética realista, a voz do equilíbrio e da correção que deve guiar as demais personagens e, conseqüentemente, o público, rumo a sua moralização. Um exemplo disso é o trecho de diálogo entre Eugênio e o Barão, que revela a carga moral dos conselhos deste último:

Eugênio: Um papel de... Compra! Documento assaz valioso, que o torna [Forbes] senhor da minha felicidade e da minha honra!

Barão: Da tua honra, não! Se nasceste escravo, não deixas por isso de ser honrado. Não é a condição que desonra o homem, são os seus próprios atos! (RIBEIRO, 2008, p. 61).

Existem na peça, também, diversas frases de efeito soltas entre os diálogos, marca da poética dialógica da época, que revelam a classe social dos personagens e suas inclinações éticas. São espécies de sermões, frases direcionadas e, ao mesmo tempo que são devaneios retóricos, são também sentenças conclusivas, como as várias deixas objetivas do Barão – seus conselhos e suas repreendas com fins moralizantes.

A maternidade de Marta é, tal como em *Mãe*, revelada ao público no segundo ato. Contudo, em semelhança à obra de Alencar, a informação ecoa em segredo entre dois indivíduos – neste caso, Marta e Eugênio – e, aos poucos, passa a ser compartilhada com o Barão de Maragugipe, com Matilde e, por fim, com Paulina, o que ocorre apenas no quinto e último ato da peça, momento-clímax em que as tensões culminam em desespero e paralisação. Há uma suspensão seguida de um transtorno profundo, principalmente por Paulina. O alívio é gerado por Matilde que, com o seu dramaturgicamente forçado “golpe de sorte” aparece com alguns documentos que comprovam que Eugênio São Salvador nascera logo depois de Marta ter sido alforriada pelo seu então proprietário, tendo a mãe posteriormente tido a sua liberdade roubada de novo. Essa aparição de Matilde enfraquece o realismo do drama e fragiliza a pureza da estética com a qual escreveu Maria Ribeiro, entretanto, de nenhuma forma descaracteriza o excelente trabalho que a autora fizera construindo personagens densos e complexos que dão vida a um drama demasiadamente aclamado nos palcos do Ginásio Dramático.

Embora Maria Ribeiro tenha sido pioneira ao se lançar no mundo da dramaturgia, ainda mais ao ganhar tanta repercussão no Teatro Ginásio Dramático com uma peça do porte de *Cancros sociais*, é possível perceber em sua obra alguns pensamentos ainda estritamente ligados à lógica patriarcal dominante em seu tempo, aos quais ela se alia ao colocá-los na voz do *raisonneur* e – não nos é de duvidar – com os quais ela poderia inclusive concordar, visto que sua personalidade se encontra num interstício complexo que a faz refém de seu tempo – como nós todos o somos – ao mesmo tempo que também a faz possuidora de um embrião revolucionário que é o pioneirismo da escrita feminina teatral de grande alcance. O pensamento ao qual me refiro está presente no terceiro ato da peça, em que o *raisonneur* diz: “Barão (a meia voz): A docilidade é a arma mais poderosa da mulher!” (RIBEIRO, 2008, p. 65).

A partir de enunciações como esta pode-se perceber a complexidade da escrita de Maria Ribeiro e de sua época, que fricciona elementos tradicionais e modernos, concatenando-os em uma única obra. Esse aspecto é de grande importância para a compreensão da dramaturgia da autora e, conseqüentemente, de sua figura.

Ainda em relação a momentos de grande relevância para a análise dramática de *Cancros sociais*, podemos mencionar aquele em que Eugênio conta a sua esposa a verdade sobre toda a situação que o cerca. Este é um momento-chave, em que as reações subseqüentes apontarão os destinos da trama.

Paulina: (aterrada) Sua mãe!!

Marta: (para Eugênio) O que fizeste?! [...]

Paulina: (caminhando vagarosamente) Meu Deus!... O que hei de fazer?...

Barão: (acompanhando-a [a Paulina]): Cumprir a sublime missão da mulher: amar e esquecer. (sai Paulina). (RIBEIRO, 2008, p. 93 - 94).

Nesse trecho também fica clara a questão do discurso moralista e patriarcal que Maria Ribeiro coloca na voz do Barão, que, ao mesmo tempo, apresenta a voz da ponderação e da temperança das virtudes. Sua figura carrega a mentalidade da sabedoria burguesa e, embora sua função seja a de incentivar a vazão dos sentimentos profundos e verdadeiros, priorizando sempre a ética e as relações afetivas, sua personagem faz também ecoar um discurso que coloca a figura da mulher e sua função social como um aparador, um aparato sob o qual o jugo masculino deve descansar e receber consolo. Nas palavras do próprio Barão, a mulher é aquela que deve “amar e esquecer”, além de ser a possuidora da “eloquência do sentimento, que convence o espírito e o coração”, como menciona na cena IV do ato V (RIBEIRO, 2008, p. 95). Lugares-comuns como esses que enquadravam o gênero feminino naquela época eram também muito frequentes nos periódicos quando alguns autores queriam se referir ao gênero de Maria Ribeiro, valendo-se de expressões como “o belo sexo”, “o sexo frágil” e “o sexo amável”, reforçando – e justificando – ainda mais a distância da autora com os outros companheiros de ofício.

a fricção do objeto com o seu reflexo: interseccionando *mãe e cancros sociais*

Podemos dizer que a dramaturgia de Maria Angélica Ribeiro, *Cancros sociais*, é um reflexo da dramaturgia de José de Alencar, *Mãe*. É por esse motivo que nomeamos *Cancros sociais* uma *dramaturgia-reflexo*, produzida pela grande pioneira da dramaturgia realista brasileira a partir dos moldes que na época eram considerados canônicos, ou o mais próximo da ideia de cânone que podiam chegar. Não é novidade que o campo dramaturgic brasileiro demorou a florescer, embora o teatro realista propriamente performado já estivera em auge há anos. As peças apresentadas nos palcos brasileiros eram aquelas ovacionadas nos palcos parisienses. Autores como Alexandre Dumas Filho, Théodore Barrière, Émile Augier e Octave Feuillet tinham suas obras reproduzidas nos palcos nacionais, além de serem considerados grandes dramaturgos do século XIX. A dramaturgia realista brasileira, por sua vez, e sempre à sombra do que se produzia na Europa – em especial na França –, acabou por herdar os moldes realistas franceses para concretizar na escrita nacional grandes autores que, posteriormente, também

tiveram seus momentos de glória devido ao sucesso de suas obras. Refiro-me a José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Joaquim Manuel de Macedo, entre outros destaques. José de Alencar, ao lançar-se à seara da dramaturgia com *Rio de Janeiro, verso e reverso*, ousou com *O demônio familiar* e *O crédito*, estreitando seus laços com a estética realista francesa (FARIA, 2001, p. 98). *As asas de um anjo*, embora apresentasse falhas de construção em seu desfecho, foi a peça em que Alencar fez uma aposta corajosa, abordando o tema da prostituição, que gerou muito incômodo ao público carioca da época (FARIA, 1993, p. 184), rendendo ao autor uma proibição policial que impediu que a peça tivesse mais que três apresentações – sob o motivo de ter sido considerada imoral (FARIA, 2001, p. 105).

As peças de Maria Angélica Ribeiro e de José de Alencar aqui analisadas, em termos gerais, não fogem aos moldes realistas básicos justamente por pertencerem ao realismo teatral. *Cancros sociais* foi uma peça escrita por Maria Ribeiro a partir da estrutura temática de *Mãe*, o que pode ser percebido pela grande semelhança de enredo que as duas peças apresentam. Contudo, Maria Ribeiro destaca-se ao sugerir um desfecho notável e diferente daquele apontado por Alencar. O que a torna tão especial é a inserção de um discurso abertamente abolicionista, tendo-o como um dos motes da obra. Nesse ponto, a autora é mais incisiva que seu predecessor, pois parte de uma circunstância familiar em que a ideia abolicionista já é um fato consumado e exemplar.

Outro fator que torna a obra de Ribeiro tão impactante é que a personagem principal de *Cancros sociais*, Marta, escrava e mãe de Eugênio, após ter sua maternidade revelada, não se submete ao suicídio como Joana, de *Mãe*. A autora traça uma nova rota para Marta, que ao invés de matar-se em sacrifício ao filho, mantém-se com propriedade em sua postura de mãe e de criada livre, tendo a oportunidade, inclusive, ao final da peça, de mostrar a sua elevação moral com a recusa ao pedido de casamento do Visconde, o verdadeiro pai de Eugênio que fugira logo depois de engravidá-la. A personagem do escravo, tão estigmatizada pela história brasileira, tem em Maria Angélica Ribeiro a oportunidade de se mostrar ao nível daqueles que supostamente, de acordo com uma parcela da sociedade da época, estariam em alguma instância superior da hierarquia. É, portanto, senão uma espécie de redenção, uma chamada de atenção à causa muito bem construída.

O desfecho de *Cancros sociais* foge à tragicidade de sua peça-matriz, e julgamos que isso se deva à mentalidade de Maria Ribeiro que, além de abolicionista, também possivelmente, segundo seus escritos publicados em jornais da época, acreditava que a personagem da mãe-escrava merecia um lugar menos submisso e resignado às vontades de um homem que enfrentaria dificuldades sociais ao aceitá-la. O grande destaque da obra se dá devido à releitura que a autora fez de uma grande obra anterior, o que não diminui a importância da figura de Maria Ribeiro, pelo contrário, mostra-nos a dificuldade que as mulheres tinham na segunda metade do século XIX de se lançarem à seara intelectual e artística. Ribeiro é símbolo de luta, de conquista e de mérito por uma obra coesa, contundente e denunciadora dos verdadeiros *cancros sociais* de seu tempo, mesmo que tenha sido

fruto de uma outra obra já existente. Sua obra em questão é uma dramaturgia que alcançou grandes elogios a nível nacional em sua época, lançando o nome da autora como a primeira dramaturga brasileira (a obter grande reconhecimento no meio literário e teatral, que, na época, era monopolizado pelas figuras masculinas). João Roberto Gomes de Faria, em *O teatro realista no Brasil* comenta a repercussão da representação dessa obra:

No palco do Ginásio, *Cancros sociais* não decepcionou, alcançando oito récitas seguidas no mês de maio de 1865 e algumas outras nos meses seguintes. Além dos elogios e restrições de Machado de Assis, estampados no Diário do Rio de Janeiro, críticas favoráveis à peça apareceram no Correio Mercantil e no Jornal do Comércio, que ressaltaram também a interpretação primorosa de Furtado Coelho, encarregado do papel principal. (FARIA, 1993, p. 259-260).

Em uma análise mais aprofundada, há quem interprete que *Cancros sociais* acaba por distanciar-se do molde realista no que tange ao seu desfecho, pois apresenta os famosos “golpes de sorte”, tão comuns na dramaturgia romântica e que se baseavam em uma estratégia considerada forçada e sem fundamentos para os realistas. Tais golpes são soluções espontâneas e inesperadas para as tramas, que aparecem sem explicação alguma e que mudam consideravelmente o curso da narrativa, em geral para salvar os heróis de um destino trágico. Um exemplo disso são os documentos que Matilde providenciara para provar que Marta adquiriu sua liberdade um ano antes do nascimento de Eugênio, o que o tornaria um homem livre desde o nascimento, e não um escravo como todos conjecturavam. Este é um fator importantíssimo que livra Eugênio do estigma social e que faz com que a paz volte a reinar na casa da família.

Traçando um paralelo entre as duas obras, existe uma considerável diferença de comportamento e de reação dos dois protagonistas. Jorge, personagem de Alencar, é um jovem estudante de medicina, de condições financeiras limitadas e íntegro no que tange a suas obrigações sociais. É apresentado como uma figura meiga, carinhosa e dedicada ao bem-estar de Joana, que não é absolutamente tratada por ele como uma escrava, embora o sirva. Já Eugênio, de Maria Ribeiro, apesar de revelar integridade moral e um claro ideal abolicionista, pertence a uma aristocracia que exhibe suas leviandades e necessidades de aparentar-se bem – um exemplo disso é o comportamento de sua esposa Paulina. O personagem de Eugênio é dotado de certa ironia e acidez, além de possuir um comportamento mais direto e severo em alguns momentos. Com o decorrer da peça, Eugênio apresenta uma falha de caráter que Jorge, em termos gerais, não possui – ou, se possui, o tem de forma expressivamente mais leve, pois cumpre com basicamente todas as suas obrigações sociais sem esmorecer ou deixar-se levar pela vaidade ou pelo egoísmo. Um exemplo da diferença entre os dois protagonistas é o fato de Jorge, de *Mãe*,

permanecer, em ação, fiel às palavras proferidas por ele mesmo antes de saber que Joana era sua mãe – palavras essas que afirmavam “que um filho nunca se pode envergonhar de seu pai”, presentes na cena VII, ato II. Ele não se queixa, nem se revolta ou perde o controle ao saber da verdade. Espanta-se, como o natural e o esperado, mas enche-se de alegria, pois, no fundo já sentia enorme afeição pela figura de Joana. A reação de Jorge é curiosa e moralmente exemplar para a época, ao passo que quando Eugênio, em *Cancros sociais*, descobre que Marta é sua mãe, fica transtornado e toda a situação em sua casa torna-se mais tensa devido a sua indisposição e ao seu medo quanto à imagem social que será projetada de si. A princípio, ele nega à Marta que a reconhece como mãe, contrariando os conselhos do próprio Barão de Maragugipe, o *raisonneur* da peça.

Fica evidente que Marta luta pelo reconhecimento do filho. Existe uma interessante força dialética que dificulta a concretização da fruição da maternidade recém-revelada. De um lado, a incessante e poderosa força de Marta, comovida com toda a situação. De outro, a persistência de Eugênio em não admitir sua filiação, somada a seu medo em relação à questão social. É deveras interessante perceber dramaturgicamente esses elementos que conferem complexidade e realidade à cena.

A personagem de Marta merece atenção especial, pois, apesar de estar inserida em uma casa em que a atmosfera se torna densa e violenta nos últimos atos devido à desconfiança e indisposição de Paulina, ela é aquela que ultrapassa a barreira da estratificação social e vence a suposta humildade em que deveria se colocar devido a sua condição de escrava. Embora tenha sido duramente renegada e até repreendida por seu filho durante a maior parte da ação dramática, quando sua maternidade é levada a público, no quinto ato da peça, ela mantém sua razão e seu equilíbrio, pois em si impera a vontade de ultrapassar essa tempestividade com sobriedade e lucidez emocional.

Marta é o contraponto de Joana, o seu oposto no que tange ao sacrifício para com o filho, embora aparentem vir de circunstâncias parecidas. Ambas as mulheres, apesar de condicionadas ao regime de escravidão, apresentam uma sólida construção moral, fruto de um tratamento razoavelmente, e na medida do possível, ameno por seus amos. Joana possui uma relação com Jorge tão atípica para a época, que este dá a ela sua carta de alforria cenas antes de hipotecá-la a Peixoto – o que, de fato, soa contraditório; Marta é levada ao encontro de Eugênio unicamente porque este desejava alforriar uma escrava como presente ao aniversário da filha Olímpia. São situações incomuns para a época e que ajudaram a moldar o caráter que as ex-escravas apresentam durante os dramas. Embora venham deste lugar de relativo cuidado, uma se mostra o contrário da outra a respeito de como lidam com a revelação de seus segredos. Marta, por sua vez, é pensada por Maria Ribeiro com mais complexidade e razoabilidade. A personagem é, também, o retrato do discurso mais importante que a autora veicula com a peça, em perspectiva pessoal; em outras palavras: às mães-escravas, alforriadas ou não, é também permitido serem moralmente elevadas e incondicionais amantes de seus filhos sem, por isso, disporem-se de suas próprias vidas para que eles, os que se confrontaram com a

dura realidade dos preconceitos sociais, possam sobreviver ao grande abalo que a verdade os faria sofrer. Marta é um símbolo vivo da luta pelo abolicionismo histórico, pelo protagonismo das personagens femininas e também pelo protagonismo dramatúrgico de mulheres artistas.

Outra característica marcante de *Cancros sociais* são os diálogos longos, às vezes exaustivos e enfadonhos, como apontado por algumas críticas à peça em jornais da época. Machado de Assis publicou, em 3 de abril de 1866, no *Diário do Rio de Janeiro*, especificamente na seção “Semana Literária” que “se a autora fizesse recuar os limites da ação, concentrando as forças do drama no duelo, aliás bem desenhado, da natureza e dos costumes [...] diminuiria as proporções do drama, mas dar-lhe-ia um caráter de unidade perfeita” (FARIA, 2008, p. 428). Fato é que em certos momentos a extensão das falas chega a pôr em xeque a verossimilhança e o poder realista da cena, ao passo que em *Mãe*, José de Alencar oferece o que os entusiastas do realismo chamam de justa-medida estética. Os diálogos são curtos e diretos, mais adaptáveis à naturalidade da cena – opondo-se ao prosaísmo do romantismo teatral – e mais fluidos, evitando que o público se perca nas palavras ditas pelos personagens; há vetores bem pensados e direcionados. Refletindo acerca de algumas das críticas que recebeu *Cancros sociais*, pode-se dizer que José de Alencar se mostrou exímio na dramaturgia encenada, enquanto Maria Angélica Ribeiro se mostrou talentosíssima na dramaturgia escrita – muito embora sua peça encenada também tenha recebido inúmeros elogios públicos. Trata-se de perfis de obras diferentes, apesar de tanto se assemelharem na temática.

Seguindo essa ideia da agilidade da cena, a comparação das duas obras nos leva a crer que *Mãe* possui um ritmo de cena mais veloz – o que se vê refletido no tamanho dos diálogos. As ações acontecem a uma velocidade satisfatória e elegante, própria para as cenas mais descontraídas e doces, que ganham destaque. *Cancros sociais*, desde o primeiro ato revela uma tensão que paira na casa de Paulina e de Eugênio, o que reflete em como os diálogos se desenvolvem. Certamente há nuances e momentos em que a ação se desenrola com mais velocidade, mas há uma característica marcante do texto que indica que quanto mais tensa e delicada é a situação, mais devaneios dialógicos e explicações verbais existem, o que pode afetar a fruição da peça.

Em *Mãe*, o mistério da maternidade de Joana é revelado logo no início da peça, no segundo ato, sem grandes suspenses ou balizas do autor. Já em *Cancros sociais*, a maternidade de Marta também é revelada no segundo ato, contudo, a sensação que se tem como leitor é a de que, mesmo depois da revelação, a informação não é dada como certa. Pairam no ar suspense, incertezas e tensões, além do fato de toda a situação principal ser pintada com muito mais drama, como se a própria dramaturgia seguisse o lento e assustador desenrolar das ações na vida real, o que causa angústia e faz com que tenhamos a sensação de que o centro dramatúrgico é essa questão – e talvez unicamente ela. Em *Mãe*, a situação é curiosamente oposta: dois acontecimentos têm vigência em linhas duplas e concomitantes. No primeiro ato, o despejo do Sr. Gomes faz com que essa questão,

bem como toda a situação dele e de Elisa, tomem protagonismo e conquistem a apreensão do público. No ato segundo é-nos apresentada, com suposta despreensão do autor, a questão da maternidade de Joana, o que faz com que essa outra grande problemática passe a circundar a órbita de protagonismo da peça. Trata-se de um astucioso engendramento de informações e acontecimentos que oferece ao leitor/espectador um vasto espectro de linhas narrativas, que, com o desenrolar da trama, passa a afunilar-se.

Por fim, é importante dizer que ambas as obras possuíram não apenas importância literária, mas também artístico-histórica no sentido de dramaturgia em performance, quando representadas nos palcos do Teatro Ginásio Dramático. Cada obra nos auxilia a desvendar e compreender a outra, numa relação simbiótica por serem tão próximas; por este motivo traçar paralelos é tão importante e enriquecedor, ainda mais em se tratando de duas obras-irmãs como estas aqui abordadas. É notório que o século XIX apresentou valores sociais, políticos e culturais homericamente distantes dos que nos envolvem nos dias de hoje e sabê-los retratados nos textos e nos palcos cariocas durante o auge da divulgação do teatro realista nos atesta a força que tal estética possuiu de mobilizar todo um pensamento social, estabelecendo comportamentos e crenças.

A análise aqui realizada teve como enfoque dar visibilidade à *dramaturgia-reflexo* de Maria Angélica Ribeiro, além de traçar paralelos entre os elementos de sua obra e os da dramaturgia de Alencar. Antes de tudo, é preciso compreender as duas peças como interrelacionadas e possuidoras de significados imbricados uma em relação à outra, de forma que um autor oferece pistas sobre o outro e auxilia na compreensão das escolhas dramáticas realizadas. A forma aqui exposta, mais um quebra-cabeças que um estudo linear, teve como intuito colher aspectos gerais de cada dramaturgo em sua respectiva peça e friccioná-los com a obra correspondente, criando uma teia de apontamentos que pode auxiliar na compreensão e no manejo teórico e artístico dos textos em questão. O cerne do estudo, entretanto, que é a personagem da mãe-escrava e sua trajetória trágica ou redentora – a depender de cada autor –, revela que apesar da similitude do enredo das duas obras, existe uma notável diferença discursiva carregada pelas ações de Joana e de Marta, o que evidencia uma atitude de Maria Angélica Ribeiro ousada para sua época e necessária para o teatro daquele momento: discutir personagens femininas complexas, marcadas pelo intemperismo histórico nacional e ainda assim dotadas de virtudes que antes apenas eram concedidas às personagens das altas rodas. Sobretudo, virtudes conscientes e ponderadas, não apenas o sacrifício cego e desenfreado que era esperado das personagens femininas à margem da alta classe.

referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Mãe*. s.d. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000161.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- FARIA, João Roberto (org.). *Antologia do teatro realista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: 2001.
- FARIA, João Roberto (org.). *Machado de Assis: do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RIBEIRO, Maria Angélica. *Cancros sociais*. In: SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade (org.). *Maria Ribeiro, teatro quase completo*. Florianópolis: Mulheres, 2008.
- SILVEIRA, Éder. A polêmica Alencar-Nabuco e a crise da poética romântica. In: *IX Encontro Estadual de História*, julho, 2008, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Porto Alegre: IFCH - URS, 2008. Disponível em: http://eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1212202175_ARQUIVO_artigo_alencar_nabuco.pdf. Acesso em: 30 nov. 2020.
- SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. Gabriela e *Cancros sociais*: a estratégia palimpséstica no teatro de Maria Angélica Ribeiro. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (org.). *Dramaturgia e teatro*. Maceió: Edufal, 2004.