VALÉRIA ANDRADE SOUTO-MAIOR

A Intuição Feminista do *Agitprop* no Teatro Brasileiro em Fins do Século XIX[1]

Basta de pieguices e de razões de cabo de esquadra contra os nossos direitos, contra as nossas aptidões, contra a nossa liberdade.

Josephina Alvares de Azevedo

Imposta a necessidade urgente de garantir a vitória definitiva da Revolução de 1917 - não apenas disseminando-a, mas também impedindo os avanços das forças contra-revolucionárias e informando amplamente a população - inaugura-se na Rússia um período de intensa mobilização de intelectuais, artistas e trabalhadores. Além disso, o próprio Estado então recém-instalado passa imediatamente a apoiar e a promover a implementação das primeiras estratégias de agitação e propaganda artísticas, destacando-se entre essas as que levariam ao surgimento do teatro de **agitprop**[2].

Desenvolvido a partir do movimento teatral auto-ativo, ou seja, do teatro feito por iniciativa de grupos vinculados a associações e clubes operários, muitos deles anteriores à Revolução, o teatro de agitprop caracterizou-se fundamentalmente por sua flexibilidade e prontidão frente ao processo histórico, tendo em vista, sobretudo, seus objetivos de educar a população, mobilizando-a para fazer avançar a luta revolucionária. Tais características levaram-no a uma versatilidade formal - em que foram predominantes as formas curtas - como também ao desenvolvimento de formas originais, entre as quais estão os **processos de agitação** e o **jornal-vivo**.

Vindo a projetar-se como a **agitforma** por excelência, o jornal-vivo foi desenvolvido a partir das edições feitas ao vivo do noticiário da Revolução, estruturando-se mais como um espetáculo de variedades do que como um gênero teatral propriamente dito. Integrado por módulos diversos correspondentes à diagramação

[1] O presente artigo soma algumas reflexões ao estudo que fiz sobre o teatro de Josephina Alvares de Azevedo em minha dissertação de mestrado (defendida na UFSC em 1995), surgidas a partir do curso Teatro Político no Brasil, ministrado pela Profa. Dra. Cláudia de Arruda Campos (USP) no Curso de Pós-Graduação em Letras/ Doutorado em Literatura Brasileira - UFPB, out./dez. 1996, a quem sou especialmente grata pelos valiosos comentários e sugestões.

[2] Cf. GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990. p. 5. Todas as informações relativas à gênese histórica do teatro de **agitprop** constantes do presente trabalho foram colhidas nessa obra, em que é feito um amplo estudo de diversas manifestações desse teatro.

do jornal impresso, como por exemplo, manchetes, editorial, folhetins, crônicas, o jornal-vivo dispensava a cada um desses módulos um tratamento cênico diferenciado conforme a exigência das suas respectivas características, valendo-se para isso dos mais variados recursos, que, empregados através de formas dramatúrgicas adotadas ou não integralmente, podiam incluir canções, acrobacias, danças, elocuções textuais com recitações, coros, coplas satíricas, monólogos, diálogos, nos quais os personagens tipificados polarizavam posições sociais e ideológicas sob uma ótica maniqueísta. Já nos processos de agitação, o espetáculo estruturava-se como simulação de um julgamento em tribunal, com a integração ativa dos espectadores. Porém, tanto num quanto no outro, o que se tem é uma representação da história presente.

Outra modalidade de destaque nessa trajetória foi a **peça dialética**, gênero desenvolvido a partir das formas de agitação em atendimento às orientações de edificação dos costumes soviéticos e combate aos vícios sociais, que se caracterizou como um novo teatro de costumes, cuja temática explicitava, sob uma perspectiva não determinista, as contradições e indefinições então vivenciadas pela juventude operária. Na esteira dessa temática de costumes, gêneros como a minicomédia, o *vaudeville* e a opereta seriam redescobertos e também largamente difundidos.

Germe vivo e dinâmico do teatro político - que, só após uma longa gestação de três décadas, viria à luz em sua plena forma pelas mãos de Bertold Brecht -, o teatro de agitprop começou a proliferar por vários países da Europa a partir da metade dos anos 20. Entretanto, a fraca atuação inicial dos partidos comunistas nacionais recém-formados provocou, pelo menos em parte, certo atraso em seu desenvolvimento, cujo impulso mais significativo foi tomado somente no final da década, por volta de 1928, quando os PCs passaram a agir mais agressivamente na tentativa de ter nas mãos o controle supremo da produção cultural operária.

Assim, ainda que tardiamente, o teatro de agitprop floresceu com bastante vigor na Polônia, Romênia, França, Grã-Bretanha e Alemanha, tendo sempre por base um teatro vinculado ao movimento operário que, de acordo com as condições específicas de cada país, vinha sendo anteriormente desenvolvido - em alguns países como a Polônia e a Grã-Bretanha, já desde os últimos anos do século XIX.

Ainda na década de 20, trazidos na bagagem de grupos de imigrantes ligados ao movimento operário, chegam aos EUA os primeiros ecos do agitprop, desenvolvendo-se aí pioneiramente através do Artef (Arbeiter

Teater Farband), grupo criado em 1925 no seio da comunidade judaica. Aderindo aos propósitos **agitpropistas** somente em 1932, o Artef buscou desenvolver um teatro voltado não apenas para as questões da classe operária, mas também para as de caráter étnico, como a preservação dos valores culturais judeus. Posteriormente, o agitprop alcançaria uma notável projeção através da atuação de um grupo ativista formado por trabalhadores imigrantes alemães, o Prolet Buehne. Fundado em 1928, esse grupo tornou-se, em poucos anos, um dos mais ativos dentro desse movimento teatral americano, destacando-se principalmente pela força de suas apresentações de rua.

Também no Brasil, o teatro de agitprop encontraria um campo bastante fértil para o seu desenvolvimento. Sua experiência mais radical foi realizada no início dos anos 60 - com um atraso, portanto, de pelo menos duas gerações em relação à matriz soviética - pelo CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), através de uma atuação que teve no teatro de rua sua maior inovação.

Outros momentos, porém, podem ser localizados como significativos ao longo de sua trajetória em terras brasileiras, como bem o demonstra Silvana Garcia em seu *Teatro da Militância*[3]. Sob uma perspectiva que permite identificar os principais ramos do que seria uma espécie de árvore genealógica do nosso teatro de agitprop, essa autora destaca, de um lado, a experiência embrionária do teatro operário de inspiração anarquista, realizada pelos imigrantes europeus nas primeiras décadas desse século e, de outro, num momento bem mais recente, já nos anos 70, a atuação dos grupos de teatro independente de periferia.

[3] GARCIA, Silvana. Op. cit..

Precursores e herdeiros, portanto, do movimento teatral **cepecista** - que, aliás, com seu perfil radical distingue-se como descendente em linha direta, embora distante, do agitprop soviético, ou a sua versão "cabocla", na expressão de Garcia[4] - esses outros dois movimentos teatrais dele se aproximam pela presença de traços característicos de um teatro militante e popular, que lhes atestam um parentesco legítimo, ainda que efetivado por vias indiretas. Desse modo, seja devido a uma relativa escassez desses traços, no caso dos anarquistas, seja a uma diversificação dos mesmos, no caso dos independentes, os laços de família aí existentes revelam o que seria talvez mais apropriado considerar como um parentesco por afinidade.

[4] Idem. Op. cit., p. 16.

Neste sentido, como já observado por Garcia[5], outras experiências brasileiras, menos disseminadas e vinculadas a outras correntes ideológicas, podem ser igualmente localizadas, mostrando até alguns avanços

[5] Ibidem, p. 99.

com relação às formas mais diretamente políticas do agitprop, a exemplo do teatro judeu de inspiração comunista, cuja atuação marcou presença durante toda a década de 30, através das atividades do Clube da Juventude.

O recuo de algumas décadas, mais precisamente, até o final do século passado, possibilita encontrar uma dessas outras experiências que, mesmo brevíssima e isolada, merece ser aqui resgatada, particularmente pelo fato de, por isso mesmo, poder ser vista como algo semelhante a uma pré-estréia, ou melhor ainda, um *trailer* daquela produção que, pouco mais de meio século depois, viria a ser exibida entre nós, na íntegra, via CPC da UNE.

'Editado' por mãos de mulher, esse *trailer* do agitprop brasileiro tem a marca, não exatamente da famosa intuição feminina, mas a de uma outra percepção, igualmente aguda, mas além disso inspirada nos anseios de igualdade social para homens e mulheres, que traduzo aqui como sendo uma 'intuição feminista'. Afinal, a partir dela foi produzido um texto teatral - a comédia *O Voto Feminino* - que, no palco e fora dele, serviu ostensivamente aos propósitos de instrumentalizar a propaganda feita por sua autora em defesa dos direitos sociais e políticos das mulheres brasileiras. E mais ainda, através desse texto saltam à vista pequenas amostras - ou antes, rápidos flagrantes, como convém a um bom *trailer* - de alguns dos recursos formais e estilísticos que compõem o quadro característico do teatro de agitprop em geral e do cepecista em particular, muito embora à época em que foi escrito, inícios de 1890, nem mesmo o agitprop soviético houvesse se configurado como tal. Conjugadas assim entre si, estas parecem razões suficientes para autorizar sua inclusão como ancestral, obviamente remotíssimo, na genealogia brasileira do agitprop.

A estratégia de Josephina

Texto emblemático da então recém-iniciada luta das mulheres por condições sociais e políticas mais justas e igualitárias para os dois sexos no Brasil, *O Voto Feminino* é de autoria da escritora Josephina Alvares de Azevedo (1851-?)[6], uma agitadora em potencial, que em 1888 fundou e, durante pelo menos quase dez anos, dirigiu e redigiu um dos mais combativos e avançados jornais feministas surgidos no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, intitulado *A Família*.

Vindo já defendendo nas páginas de seu jornal, desde sua fundação, a causa da educação feminina como condição *sine qua non* para a concretização do

[6] Apesar do sobrenome famoso e do lugar de pioneira na história do feminismo brasileiro, existem muito poucas informações a respeito dessa autora e, em sua maior parte, são relativas apenas a sua obra e atuação profissional na área jornalístico-literária. Ver BLAKE, Augusto V. A. Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brazileiro*. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1883-1902, v. 5, p. 237-8; OLIVEIRA, Américo L. de e VIANA, Mario G. *Dicionário Mundial de Mulheres Notáveis*. Porto: Lello, 1967, p. 98; SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Índice de Dramaturgas Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1996. p. 36-7; __. *O Florete e a Máscara*: Josephina Alvares de Azevedo, dramaturga do século XIX. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. No prelo.

ideal maior da emancipação social das mulheres, logo após a proclamação da República a redatora de *A Família*, sempre de maneira aberta e contundente, passou a reivindicar também para as mulheres "o direito de intervir nas eleições, de eleger e ser eleitas, como os homens, em igualdade de condições"[7].

A partir daí, seu jornal tornou-se um autêntico veículo panfletário, sendo utilizado tanto para fazer a propaganda propriamente dita a favor do voto feminino, como para tentar convencer suas contemporâneas da urgência de cada uma se tornar uma "propagandista acérrima" desta causa, da qual dependia sua "elevação na sociedade"[8]. Com este objetivo, Josephina de Azevedo escreveu e publicou uma série de artigos sob o título O Direito de Voto, neles desenvolvendo sua argumentação a favor do direito eleitoral das mulheres, fundamentada no fato de que a emancipação intelectual tornava as mulheres plenamente habilitadas ao exercício do direito do voto e que, sem este, a igualdade prometida pelo novo regime não passaria de uma utopia[9].

Desse período em diante, Josephina de Azevedo não se contentou mais em travar seus combates exclusivamente através da imprensa periódica. Impondo-se a necessidade de concentrar em páginas menos efêmeras que as de um jornal a propaganda pelos direitos femininos - e, sobretudo, de redobrar e fortalecer essa propaganda -, a primeira providência foi reunir num opúsculo, impresso na própria tipografia do seu jornal, vários dos seus artigos já publicados no jornal, entre os quais os relativos às questões do voto e da educação feminina[10].

Outra iniciativa no sentido de ampliar e diversificar os espaços utilizados para suas batalhas pelo direito eleitoral das mulheres foi tomada ainda no primeiro semestre de 1890, quando ao mesmo tempo em que publicava em seu jornal uma nova série de artigos sobre o voto, Josephina de Azevedo escreveu o texto teatral, cujo título explicitava o tema nele abordado - *O Voto Feminino*.

Inspirada diretamente pelo parecer negativo expedido oficialmente pelo governo no mês de abril, com relação à inclusão da lei do voto feminino no Projeto de Constituição então em elaboração, a arguta feminista não hesitou em usar a linguagem cênica para criticá-lo com a mesma dureza que já o fizera em seu jornal e, apropriando-se dele como uma espécie de mote, inseriu-o *ipsis litteris* em sua comédia. Em pouco mais de um mês, o acalorado debate já há algum tempo aberto na imprensa sobre os direitos políticos das mulheres subia ao palco, literalmente, pois Josephina de Azevedo apropriou-se também de um pequeno trecho de um artigo em favor do voto feminino, ao que tudo indica, assinado e publicado por um congressista num

[7] AZEVEDO, Josephina Alvares de. *A Família*, 30 nov. 1889. p. 1.

[8] AZEVEDO, Josephina de. O Direito de Voto. *A Família*, 19 abr. 1890. p. 1.

[9] Cf. AZEVEDO, Josephina Alvares de. *A Família*, 30 nov. 1889. p. 1.

[10] Intitulado *Retalhos*, esse seu primeiro livreto recebeu inúmeros elogios da imprensa em geral, tendo inclusive o seu potencial 'bélico' enfaticamente reconhecido por um representante da ala masculina que, apesar de minoria, defendia abertamente os direitos das mulheres. AZEVEDO, Josephina Alvares de. Como nos tratam. *A Família*, 14 jun. 1890. p. 3.

jornal de grande circulação[11], cuja inserção - aliás idêntica à do parecer, com a diferença óbvia apenas da intenção da autora - se dá pela ação de um personagem entrando em cena com um jornal nas mãos e lendo-o em voz alta para os seus interlocutores.

Colocando em cena algumas situações criadas a partir da possibilidade de efetivação legal do direito eleitoral das mulheres, Josephina explicita em sua peça não apenas o ridículo da resistência masculina em aceitar a participação feminina nas questões políticas da nação, mas também a confiança que, apesar de tudo, as mulheres deviam depositar nos congressistas, cuja Assembléia para discutir e aprovar o novo texto constitucional do país estava anunciada para o semestre seguinte. Nesse sentido, através da fala final de uma das personagens femininas d'*O Voto Feminino* - que, diante da euforia masculina pela não aprovação da referida lei, diz: "Não se entusiasmem tanto. Ainda temos um recurso. Aguardemos a Constituinte." - Josephina de Azevedo manifesta abertamente sua intenção, já explicitada em seus artigos, de "seguir compelindo os constituintes a firmarem de uma vez para sempre o nosso direito obscurecido"[12].

Feita a sua estréia no Recreio Dramático, um dos teatros mais populares do Rio de Janeiro na época, *O Voto Feminino*, ao que tudo indica, não voltou aos palcos: apesar de ter tido os "gerais aplausos" do público que lotou o teatro, a "interessante", "graciosa e cintilante comédia escrita pela Exma. Sra. Josephina de Azevedo"[13], na verdade, não parece ter entusiasmado a platéia a ponto de despertar o interesse empresarial para outras representações. Seis meses se passariam antes que fosse anunciada uma outra representação e, mesmo assim, depois das muitas chamadas feitas pelas páginas de *A Família* durante todo o mês de novembro, o que aconteceu, curiosamente, foi um silêncio absoluto em torno da comédia.

Mesmo antes disso, não tendo como colocar sua peça novamente em cartaz, Josephina encontrou outra maneira de exibi-la mais vezes, só que fora do recinto teatral, não literalmente - como num teatro de rua, nos moldes típicos mais tarde usados pelo agitprop - mas, pelo menos, publicando-a como livro[14] e também como folhetim do seu jornal, entre os meses de agosto e novembro. E ainda no início do ano seguinte, voltaria a reeditá-la, agora como parte de uma segunda coletânea sua, significativamente intitulada *A Mulher Moderna:* trabalhos de propaganda[15].

Importa notar, em cada uma dessas oportunidades, o senso estratégico de Josephina, sempre voltado para a necessidade de intensificar sua propaganda,

[11] Ainda não realizada, uma consulta a números do *Correio do Povo* imediatamente anteriores à publicação do referido parecer poderia vir a confirmar essa hipótese, aventada pelo comentário da personagem Esmeralda: "Oh! minha mãe, que belo artigo o do Dr. Florêncio, publicado no *Correio do Povo* de ontem", sobre a autoria provável do artigo aludido. Ver nota 25.

[12] AZEVEDO, Josephina Alvares de. Ainda o Nosso Direito. *A Família*, 26 abr. 1890. p. 1.

[13] AZEVEDO, Josephina Alvares de. *A Família*, 21 ago. 1890. p.1; 31 maio 1890. p. 2; 17 maio 1890. p. 4.

[14] A informação sobre esse livro é dada por BLAKE, op. cit., v. 5, p. 238, mas, até o momento, nenhum exemplar seu foi localizado.

[15] AZEVEDO, Josephina Alvares de. *A Mulher Moderna*: trabalhos de propaganda. Rio de Janeiro: Typ. A Vapor, 1897.

especialmente junto às principais lideranças do país, no sentido de que a omissão da Constituição de 1824, com relação aos direitos políticos das mulheres, não se repetisse no novo texto constitucional. No caso da publicação da comédia nos rodapés do seu jornal, não por acaso ela iniciou-a em agosto, logo após ter se manifestado através de um artigo a respeito da notícia recente de que o Projeto de Constituição fora aprovado sem incluir nada relativo aos direitos civis e políticos das mulheres[16]. E quanto à posterior reedição da peça como parte de uma coletânea sua, convém ressaltar que, pouco antes disso, Josephina publicara um artigo, indignada com o parecer desfavorável ao direito de voto das mulheres dado por dois terços da comissão incumbida da discussão dessa questão na Assembléia Constituinte, que, aliás, ainda se encontrava reunida quando daquela publicação.

[16] AZEVEDO, Josephina de. Constituição e Constituinte. *A Família*, 5 jul. 1890. p. 1.

Esse sentido aguçado de Josephina Alvares de Azevedo em relação à necessidade de estrategizar as ações de sua luta transparece com maior intensidade talvez nas opções feitas por ela, em grande parte intuitivamente, ao estruturar seu primeiro e único texto dramático, ou seja, ao traduzir para a linguagem do palco suas propostas de reformas sociais, já amplamente veiculadas pela imprensa.

Desse modo, com objetivos análogos ao da escola francesa, de retratar e corrigir os costumes da sociedade através da comédia realista, Josephina de Azevedo fez do palco uma tribuna, de onde pronunciou-se, naturalmente pela voz de um *raisonneur*, para discutir e defender a tese de que, sem o direito do voto, as mulheres jamais seriam atendidas em suas reivindicações de igualdade social. Apesar da inclusão desses dois elementos típicos desse gênero, *O Voto Feminino* não foi escrita exatamente dentro dos moldes franceses da **peça de tese**, uma vez que, ao contrário dessa, tem o riso como uma de suas prioridades.

Visando sensibilizar também a opinião pública em geral e, é claro, as próprias mulheres, na tentativa de mobilizá-las para a ação em busca de seus direitos políticos, a perspicaz jornalista escolheu o caminho oferecido pelo teatro musicado, que, apesar de estigmatizado pela crítica como gênero de segunda categoria, ocupava o primeiríssimo lugar na preferência do público, já cansado, naquele final de século, de tanto refletir, com os adeptos da escola realista, sobre as sérias questões sociais e, na verdade, ansioso mais por celebrar a **alegria de viver** - um público que, nas palavras de Décio de Almeida Prado, "desejava mesmo era rir, ouvir músicas facilmente assobiáveis (não havia ainda o rádio para fazer isso por nós) e contemplar

mulheres um pouco menos vestidas"[17]. Preferido também dos empresários, por razões óbvias, o gênero musicado vinha tornando-se, nas últimas décadas, um grande filão também para os/as autores/as de teatro. Josephina de Azevedo escreveu então uma comédia em ato único, com três pequenos números de canto, dois duetos e um *ensemble* final, tendo por base a forma teatral da **burleta** ou **farsa musical**, cuja proposta de comicidade direta e exagerada, ao excluir o risco de se cair em pieguices, adequava-se como uma luva ao seu estilo agressivo de atuação.

Convém ressaltar, entretanto, que não há indícios de que Josephina tivesse a pretensão de escrever uma peça do gênero musicado: como indicado no próprio cabeçalho da peça, *O Voto Feminino* se classifica genericamente como comédia, inclusive sem qualquer menção à música executada para acompanhar as coplas cantadas pelos personagens. O mais provável é que, como outros/as dramaturgos/as do mesmo período, ela tenha usado esse recurso como estratégia para tornar seu texto mais compatível com o estilo dos espetáculos levados ao palco do Recreio e o gosto popular[18]. Ela própria o sugere quando, ao comentar os elogios feitos a sua peça por uma revista parisiense, explica modestamente que, escrita no calor da hora para incluir-se no programa da festa de benefício de um ator contratado por aquele teatro, sua comédia ressentia-se "de um certo fraco para satisfazer ao gosto mal educado de nossas platéias"[19].

Nem burleta, muito menos comédia realista, *O Voto Feminino* é, isso sim, uma peça híbrida, em que se combinam traços do teatro sério e do cômico musicado, através da qual, independente do rótulo utilizado para classificá-la, se revela a intenção da autora não apenas de desmascarar o ridículo e a fragilidade da idéia de que "a mulher foi feita para os arranjos de casa e nada mais", mas sobretudo de reformar a sociedade, educando-a para os avanços daquele novo tempo de liberdade e igualdade inaugurado pelo regime republicano.

Com a ação dramática situada no próprio Rio de Janeiro do seu tempo, *O Voto Feminino* recria um quadro da vida doméstica na casa de um abastado ex-ministro e ex-conselheiro de Estado do ex-Império, onde, durante o espaço de algumas horas que antecedem o jantar, três casais - os donos da casa, a filha deles e o marido, além de uma empregada e seu noivo, também empregado de um amigo da família -, além de um homem solteiro, aguardam o resultado de uma consulta submetida a determinado ministro a respeito da decretação da lei do voto feminino, vivendo aí situações análogas da conhecida rivalidade entre os sexos, então

[17] PRADO, Décio de Almeida. Posfácio. Do *Tribofe* à *Capital Federal*. In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 257-58; ver também PRADO, Décio de Almeida. Evolução da Literatura Dramática. In: COUTINHO, Afrânio (dir.) *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio/EDUFF, 1986. p. 22-23; HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. *O Teatro no Brasil sob D. Pedro II*. 2a. Parte, Porto Alegre: Ed. UFRGS/IEL, 1986. p. 145; CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil* (quatro séculos de teatro no Brasil). Apresent. Sábato Magaldi; trad. Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1986. p. 83.

[18] A esse respeito, a observação feita por Décio de Almeida Prado, no Posfácio citado, deixa claro que, adaptar o estilo da peça às conveniências circunstanciais da engrenagem teatral, parece ter sido uma prática ditada também pelas respostas dadas pelas bilheterias da época. Arthur Azevedo, justificando a forma escolhida para a sua "comédia-opereta de costumes brasileiros", *A Capital Federal* (1897), afirmou: "Como uma simples comédia saía do gênero dos espetáculos atuais do Recreio Dramático, e isso não convinha nem ao empresário, nem ao autor, nem aos artistas, nem ao público, resolvi escrever uma peça espetaculosa, que deparasse aos nossos cenógrafos, como deparou, mais uma ocasião de fazer boa figura, e recorri também ao indispensável condimento da música ligeira, sem, contudo, descer até o gênero conhecido pela

característica denominação de **maxixe**."; cf. *Revista de Teatro*, SBAT, nº 298, 1957, *apud* PRADO, op. cit., p. 271.

[19] AZEVEDO, Josephina de. O Voto Feminino. *A Família*, 23 out. 1890. p. 1.

agravada pela perspectiva da emancipação política e social das mulheres.

Sem ter um enredo propriamente dito, *O Voto Feminino* constrói-se, na verdade, como uma sucessão de cenas ligadas tenuamente entre si por um fio condutor - a expectativa quanto à aprovação oficial da lei do voto feminino. Seu ponto de partida é uma acirrada discussão entre o ex-conselheiro Anastácio e sua esposa, Inês, que, motivada pela diferença ridícula de onze vinténs encontrada pelo marido ao conferir a nota do armazém, passa logo a girar ao redor dos deveres e direitos de uma mulher. Irradiando-se por toda a peça através de sucessivas discussões entre os vários casais, todas relativas à questão do voto, a discussão inicial evidencia um choque que, se não chega a efetivar-se como conflito dramático, contrapõe, em essência, de um lado as reivindicações femininas pela igualdade de direitos políticos e, de outro, o temor e a resistência masculinos diante da perspectiva de perda dos seus amplos poderes públicos e/ou privados, delineando assim o traçado básico do que seria um conflito entre grupos, o feminino e o masculino.

Motivada pelo flagrante dado por Anastácio em seu genro Rafael, quando este, pressionado pela esposa Esmeralda e pela sogra, dizia aplaudir a propaganda pelo voto feminino, a segunda discussão da peça, envolvendo esses dois casais, leva Anastácio a obrigar o genro a tomarem juntos alguma atitude contra as iniciativas femininas. Enquanto isso, a empregada Joaquina, flagrada em seus devaneios de ascensão profissional, acaba por impor ao noivo Antonio suas condições de só se casar com ele depois que ela tivesse um emprego de alto nível, para que ele ficasse em casa cuidando das tarefas domésticas. Na cena seguinte, Rafael e Antonio deixam-se convencer pelos planos quixotescos de Anastácio de fazer uma "guerra de honra" contra as mulheres. Chegando nesse momento para uma habitual visita, Dr. Florêncio acaba se intrometendo na nova discussão que surge entre os casais, tentando acalmar os ânimos dos amigos e convencê-los da justiça das reivindicações femininas relativas ao direito de voto. Anastácio sai furioso e Rafael insinua que o sogro teria ido usar sua influência para impedir a aprovação da lei em questão. Mas Anastácio volta em seguida trazendo nas mãos um jornal, do qual lê, em voz alta, a notícia recém-publicada do parecer negativo do ministro. Com exceção do Dr. Florêncio, os homens comemoram essa sua vitória, mas Esmeralda desanima-os, pois havia ainda a esperança da Constituinte.

Se esse enredo extremamente simples - na

verdade, um pseudo-enredo - denuncia uma dramaturga comedida em sua primeira experiência, fica muito claro também que, apesar de estreante nesse gênero literário, ela percebeu bem que aí, para os seus objetivos, simplificar era preciso. Além disso, essa falta de enredo revela, sobretudo, a feminista militante, preocupada em atingir o público não através de uma história 'bem-bolada', mas através de um rápido flagrante tomado de cenas do cotidiano doméstico do seu tempo que, guardadas as devidas proporções, com certeza vinha sendo afetado pelos últimos acontecimentos relacionados à questão das mulheres. Seria, portanto, esse instantâneo, mera teatralização de fatos tirados do presente 'real', que lhe daria a vantajosa oportunidade de expor ao vivo, em alto e bom som, seus argumentos e convicções a respeito do voto feminino e da almejada igualdade social entre os sexos.

Construídos para evidenciar a necessidade de promover a igualdade social entre homens e mulheres e, mais ainda, a possibilidade e a urgência de fazê-lo a partir do exercício dos direitos políticos das mulheres, os personagens de *O Voto Feminino* são retratados como 'tipos', que aparecem divididos em dois blocos a partir de uma visão francamente maniqueísta: o das mulheres, basicamente inteligentes, fortes e decididas e, do outro lado, o dos homens, quase todos egoístas, tolos, inescrupulosos e oportunistas. Liderados, respectivamente, por Inês e Anastácio, esses dois blocos refletem um forte antagonismo que é enfatizado pelos personagens secundários, que atuam como reduplicação, com nuanças relativas em nível social e faixa etária, da tipificação que se faz do homem autoritário e de mentalidade atrasada e da mulher moderna e consciente dos seus direitos e deveres de cidadania.

É posto em cena, ainda, um personagem ímpar, não apenas no sentido de não ter um par ou um duplo, mas no de encarnar, estrategicamente, a imagem singular do homem público, sensato, consciente e de idéias avançadas, idealizado pela autora para defender, talvez até no Congresso, a questão do voto feminino. Fazendo as vezes de um *raisonneur* - aqui, vantajosamente, menos defeituoso que o modelo francês, já que em sua rápida aparição mal dá para começar a ser maçante[20] -, Dr. Florêncio expõe racionalmente a coerência das idéias de Josephina de Azevedo, defendendo-as junto às outras personagens, mas tendo, obviamente, o público como principal destinatário. Compartilhadas com as personagens femininas nessa função de porta-voz da autora, as intervenções desse *raisonneur*, longe de serem enfadonhas, ainda que um tanto sentenciosas, são feitas através de frases curtas e

[20] Um *raisonneur* típico da escola realista de inspiração francesa aparece em *O Crédito* (1857), de José de Alencar, na pele do protagonista Rodrigo, cuja retórica exagerada e preleções intermináveis acerca do papel do dinheiro na sociedade burguesa acabam comprometendo, irremediavelmente, a qualidade formal da peça; cf. FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil*: 1855-1865. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1993. p. 176.

muitas vezes interrogativas, que se integram satisfatoriamente ao ritmo ágil do diálogo da comédia, dando-lhe, inclusive, um tom instigante que, semelhante a um jogo de perguntas e respostas, traz também à lembrança a dinâmica de um tribunal.

Ressalte-se ainda o traço fortemente caricatural dos personagens masculinos, a partir do qual, aliás, elabora-se a comicidade da peça, que em seus aspectos mais mordazes, surge através da zombaria, do riso escarnecedor que diverte à custa do desmascaramento da fragilidade humana mal dissimulada[21], já que o homem é desmoralizado e mostrado hiperbolicamente como um ser incapaz para a vida em geral, não só intelectual mas também emocionalmente.

Isso é acentuado, particularmente, na caracterização de Anastácio que, encarnando o mais medíocre dos homens, preconceituoso, autoritário, retrógrado e intelectualmente estúpido, é mostrado também como a própria personificação do egoísmo masculino. Percebido por Josephina de Azevedo como uma perturbação do espírito dos homens, que os tornava "inaptos para as grandes generosidades", esse egoísmo já fora inúmeras vezes apontado por ela, desde seus primeiros artigos sobre o voto feminino, como a única razão pela qual as mulheres encontravam-se ainda impedidas de exercer seus direitos cívicos[22]. No palco, ela não poderia ter sido mais feliz ao materializar esse egoísmo, logo na cena de abertura da comédia, através da figura ridícula e desprezível do homem avarento que, apesar de riquíssimo, se dá ao trabalho mesquinho de conferir uma pequena nota de compras do armazém, item por item, preço por preço, armando em seguida um verdadeiro escândalo junto a sua esposa pela diferença de alguns vinténs[23].

Provavelmente também inspirada num de seus artigos, escrito em resposta a um jornalista, por ela qualificado de "desastrado" e "vazio de idéias", em razão da sua falta de argumentos a respeito do voto feminino[24], Josephina imprimiu essa característica risível ao perfil de Anastácio, marcando-a fortemente através de um cacoete linguístico, que o faz iniciar, encerrar e entremear suas falas, invariavelmente, com a expressão "ora figas", que, esvaziada de qualquer significado, não passa de uma muleta para a incapacidade intelectual de seu usuário.

Considerados outros exemplos, como o do singular defensor da causa feminina, Dr. Florêncio[25] e, é claro, o da própria Inês, *alter-ego* da autora, será mesmo lícito pensar que, ao escrever sua comédia, Josephina de Azevedo buscou nos próprios artigos o material básico para modelar os personagens mais marcantes. Sem desmerecer a caracterização dos

[21] Essa característica do riso provocado em *O Voto Feminino* remete às teorias de Propp, para quem o riso de zombaria, sobre o qual se baseia todo o vasto campo da sátira, nasce sempre do desmascaramento inesperado dos defeitos da vida interior, moral ou espiritual do homem. Cf. PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

[22] AZEVEDO, Josephina Alvares de. *A Família*, 14 dez. 1889, 21 dez. 1889, 19 abr. 1890. p. 1; 26 abr. 1890. p. 1; 31 maio 1890. p. 1; 11 dez. 1890. p.1.

[23] A habilidade criativa dessa autora ao realizar essa transposição de linguagens me foi apontada pela Profa. Dra. Cláudia de Arruda Campos, sugerindo-me inclusive a hipótese de Josephina de Azevedo ter-se servido de seus próprios artigos como principal fonte da matéria-prima de construção de sua comédia.

[24] AZEVEDO, Josephina de. O Direito de Voto. *A Família*. 9 mar. 1890. p. 1.

[25] Ao criar este personagem, a autora certamente inspirou-se no médico e jornalista José Lopes da Silva Trovão (1848-1925), eleito deputado ao Congresso Constituinte após a proclamação da República, onde defendeu o voto feminino e o divórcio. Ver HAHNER, June E.. *A Mulher Brasileira e suas Lutas Sociais e Políticas (1850-1937)*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 87. Em seus artigos, Josephina refere-se a algumas "opiniões respeitáveis" a favor do voto feminino na imprensa, sem contudo citá-lo nominalmente, como já o fizera meses antes, conclamando suas contemporâneas a trabalharem pela eleição de um candidato cuja

plataforma incluía o direito eleitoral das mulheres. Cf. AZEVEDO, Josephina de. As Mulheres e a Eleição. *A Família*, 6 jul. 1889. p. 1; Id. O Direito de Voto. *A Família*. 19 abr. 1890. p. 1.

demais personagens, a de Anastácio impõe-se como a melhor evidência dos resultados conseguidos por essa escritora que, em sua única experiência como dramaturga, mostrou o talento que tinha para usar eficientemente as técnicas básicas de dramaturgia.

Outro recurso eficiente foi a inclusão das coplas cantadas que, apesar de poucas e curtíssimas, operam uma cristalização do perfil dos personagens, além de uma certa ruptura da ação dramática, como se vê exemplarmente no primeiro dueto. Cantado ao final da oitava cena, essa copla encerra, de certo modo, o que seria a primeira parte da comédia, mas funciona também como uma pausa que sublinha mais ainda os traços do caráter belicoso, firme e racional de Inês e Esmeralda, através de um vocabulário vinculado especificamente ao tema da guerra e da disputa pelo poder. Indicada por palavras como "luta", "vitória", "glória", "fortes", "vencedor", essa disputa é explicitada completamente na última estrofe, em que as duas cantam juntas: "Caia o homem! E subamos:/para a ponta é o que se quer./Pois que é chegado o reinado/ glorioso da mulher!"

Já no *ensemble* final, a autora faz uma revisão das questões centrais focalizadas em sua comédia, frisando sinteticamente a superioridade da protagonista, a convicção inabalável do *raisonneur* e, como não podia deixar de ser, os defeitos intelectuais e morais do antagonista, cuja total carência argumentativa se desnuda, mais uma vez, na repetição da expressão "ora figas", à qual praticamente se resume a parte que lhe cabe cantar. Essa polarização maniqueísta salienta-se nas duas quadras finais dessa copla, em que cada grupo, separadamente, dá sua última palavra como quem dá um grito de guerra. Pequenos hinos de invocação guerreira, esses cantos de encerramento da comédia enfatizam a já explicitada continuação da luta e a posição nela assumida pelos grupos masculino e feminino: os homens, de um lado, confiam na eterna manutenção do *status quo*; as mulheres, do outro, esperando pela chance de alterá-lo em breve, confiam na vitória da razão.

Experiência pioneira e isolada

Estruturalmente distante da forma teatral desenvolvida pelo agitprop soviético e universalizada sob o nome de jornal-vivo, *O Voto Feminino*, nem de longe, lembra o que talvez pudesse ser uma edição falada do noticiário do movimento feminista, mas traz em si o sinal de nascença que o distingue como parente dessa **agitforma**: a veiculação explícita e literal de notícias

sobre eventos políticos do momento especificamente vinculados ao tema da peça. Por outro lado, configurando-se como uma experiência que, além de isolada, jamais chegou às ruas como espetáculo, em vista das limitações e preconceitos próprios da época em que foi realizada, *O Voto Feminino* traz em si, também, a carência do traço essencial à legitimação de sua ancestralidade enquanto teatro de agitprop: o ativismo de rua.

A contradição central desse perfil se equilibra, entretanto, pela presença de um conjunto de características que marcam, inegavelmente, sua proximidade genealógica com outras experiências teatrais de propaganda política: a simplicidade da estrutura dramática, a substituição da organicidade pela montagem ou sucessão de cenas, as formas curtas e/ou combinadas do gênero musicado, a tipificação hiperbólica e maniqueísta de personagens, o didatismo e o humor satírico. Sem predecessores que lhe indicassem o caminho do teatro como arma política, Josephina Alvares de Azevedo surpreende ao optar por tais recursos - quase todos do teatro de tendências épicas - que, pelo menos no Brasil, só seriam utilizados com o mesmo propósito bem mais tarde, início dos anos 60, por autores que já então haviam assimilado o arsenal técnico brechtiano, entre os quais se destaca um dos fundadores do CPC, Oduvaldo Vianna Filho.

Numa de suas primeiras peças, intitulada *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, escrita e encenada em 1961 - cuja temporada de estréia, aliás, dá início à história do CPC -, Vianninha apresenta uma proposta que, sobretudo com relação à utilização desses recursos, é espantosamente análoga à de *O Voto Feminino*, embora ele tenha empregado também outros recursos de natureza épica, como os cartazes e painéis.

Partindo da sua intenção fundamental de explicar didaticamente o conceito de mais-valia, o autor constrói essa peça com base na estrutura da revista musical e, através de uma seqüência de cenas justapostas, traça o caminho de um operário que, movido pela ânsia de descobrir os mecanismos do lucro e da exploração, vai a lugares tão diferentes quanto um congresso de economia e uma feira. O traço caricaturesco e maniqueísta com que são construídos seus personagens - Desgraçados (leia-se, operários), Capitalistas, Feirantes, Vendedores, Economistas, divididos basicamente em explorados e exploradores, ou opressores e oprimidos - marca o pesado tom satírico predominante em *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. Embora diferentemente de *O Voto Feminino*, a peça de Vianninha não se encerre com um número musical, ambas coincidem, de certo modo, pela apresentação de um final que incita à luta,

projetando para o futuro a vitória baseada na justiça e na igualdade social[26].

Para além dessas, a peça de Josephina de Azevedo guarda ainda alguma semelhança com o repertório de agitprop do CPC no que diz respeito ao processo propriamente dito da criação textual. Embora tenha sido criada individualmente - em oposição, portanto, ao modo coletivo de criação predominante no CPC -, *O Voto Feminino* foi produzido, ao que tudo indica, com a mesma rapidez característica da produção do CPC, como foi por exemplo o caso do *Auto dos 99%*, escrito em apenas uma semana, para contemplar a questão do movimento estudantil no programa de uma UNE-volante, que então incluía apenas uma peça sobre a luta operária e outra sobre a questão agrária[27]. Tivesse sido já percebida também a lacuna desse programa quanto à luta das mulheres - cujo reflorescimento no Brasil, infelizmente, só se daria pelo menos uma década mais tarde - uma autora com o perfil de Josephina de Azevedo, quem sabe uma Leilah Assunção ou uma Consuelo de Castro[28], com toda certeza, estaria pronta para atender satisfatoriamente à necessidade daquele momento.

Há que salientar ainda um outro elo, aliás bastante forte, da aproximação entre *O Voto Feminino* e a produção cepecista de agitprop, pois em termos de eficiência com relação aos seus objetivos, ambas foram obras malsucedidas. Em outras palavras, é certo que seus autores superestimaram o poder do teatro como instrumento de ação política de efeitos imediatos: se de um lado o CPC, mesmo tendo marcado época e deixado exemplos, não fez a revolução, não criou uma arte revolucionária, nem ao menos promoveu a aliança entre a pequena-burguesia e as massas populares, conforme apontou Garcia[29], de outro lado, também a intenção de Josephina Alvares de Azevedo, de sensibilizar os congressistas que aprovaram a Constituição de 1891, foi inteiramente frustrada, pois como se sabe o sufrágio feminino só foi aprovado em nosso país em 1932, ou seja, quase meio século depois disso.

Na verdade, apesar dos muitos acertos e até alguns achados, o que não se pode esquecer é que Josephina de Azevedo não foi - e nem teve, aliás, a menor intenção de ser - isenta em sua comédia. Imprópria a "bons dramaturgos", na visão de Martin Esslin[30], essa característica seria exatamente a razão do fracasso daqueles que buscam o teatro para apoiar suas causas. No entanto, perfeitamente própria - sobretudo, mas não apenas - a escritoras do século XIX, a parcialidade inerente a obras de tendência como *O Voto Feminino* deixa transparecer, como assinala Virginia

[26] Aliás, a proposta de continuidade da luta apresentada em *O Voto Feminino* talvez o aproxime mais de um outro musical, *Arena Conta Zumbi*, de autoria de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Escrita e encenada em 1965, *Zumbi* é uma peça que, como destaca Cláudia de Arruda Campos, enquanto metáfora do golpe militar de 1964, apresenta, desde o seu início, "o cuidado de reduzir o significado da derrota, tomando-a não como definitiva, mas como um episódio na guerra que ainda se pode vencer." CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes* (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988. p. 73-4.

[27] MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC. *Arte em Revista*, São Paulo, v. 2, nº 3, p. 80, mar. 1980. No caso d'*O Voto Feminino*, o que permite esta suposição é o fato de que, uma semana após publicar em seu jornal um artigo criticando o parecer negativo do governo com relação à lei do voto feminino, Josephina de Azevedo publicou uma nota anunciando para breve a encenação daquela sua primeira produção teatral e, uma semana mais tarde, *A Família* noticiou que o Conservatório Dramático Brasileiro acabara de aprovar, "com muita distinção", a referida peça. AZEVEDO, Josephina Alvares de. *A Família*, 10 abr. 1890. p. 3; 19 abr. 1890. p. 7.

[28] Sobre essas duas autoras, ver VINCENZO, Elza Cunha de. *Um Teatro da Mulher*: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1992, em que a dramaturgia feminina produzida no Brasil a partir de 1969 é examinada em profundidade e vinculada à

Woolf, "(...) a presença feminina, de alguém ofendido pelo tratamento que se dá aos membros de seu sexo e que reclama de seus direitos. Isto traz à literatura feminina um elemento totalmente ausente da literatura dos homens, salvo quando o autor é um operário, um negro, ou qualquer outro homem que, por uma ou outra razão, tenha consciência de ser injustamente tratado. Esse elemento produz uma deformação e, seguidamente, é a causa da debilidade da obra. O desejo de defender uma causa pessoal ou de converter um personagem em porta-voz de certo descontentamento ou agravo pessoal, sempre produz nefastos efeitos, como se o ponto para o qual se dirija a atenção do leitor se desdobrara bruscamente em dois, quando, na realidade deveria ser um"[31].

É certo que fazer, ou não, parte de uma suposta 'lista de Esslin' não estaria entre as ambições de uma militante como Josephina de Azevedo. Em seu comentário, já em parte citado mais acima, sobre uma elogiosa notícia publicada na revista *Le Droit des Femmes* a respeito de sua comédia, após sentenciar que *O Voto Feminino* não era "um trabalho feito a capricho" e explicar o motivo da rapidez de sua escrita, apontando, conscienciosa, para suas "muitas incorreções" e seu "fraco" para agradar o público, ela se diz satisfeita por acreditar que "(...) o maior merecimento desse trabalho é o de ir levar a Paris, aquele areópago da civilização atual, o testemunho da operosidade de todas nós, que trabalhamos em um meio em que ainda há pouco são elaboradas leis que fecham às mulheres as portas da academia"[32]. Nitidamente se percebe que, alheia a qualquer intenção de produzir uma 'grande obra' para o teatro, o que Josephina de Azevedo queria mesmo, com sua pequenina comédia, era intervir, não apenas, é claro, nas eleições, como explicitou em várias oportunidades, mas na própria ordem social e política do seu tempo.

Assim, a despeito do fôlego curto e certas fraquezas de composição, *O Voto Feminino* não é o que se poderia considerar uma obra débil, sobretudo quando confrontada com outras obras de autoria masculina e de natureza semelhante escritas na mesma época. É sim, e especialmente enquanto antecipação do teatro de agitprop entre nós, uma comédia forte, feita com a garra de uma autora visceralmente empenhada em sua luta, que abriu umas das primeiras trilhas da dramaturgia e da justiça social em nosso país, por onde hoje muitas de nós mulheres já podemos seguir com um pouco mais de segurança e sucesso.

"realização de um aspecto de uma das mais importantes metas do feminismo mundial e brasileiro: a abertura e o alargamento de espaços para a manifestação e a atuação da mulher em órbitas do não privado, do não exclusivamente doméstico.", p. 277.

[29] GARCIA, op. cit., p. 116. Vale ressaltar aqui a observação da Profa. Dra. Cláudia de Arruda Campos sobre o alcance da influência da produção cepecista e da arte política de um modo geral em nosso país: estendendo-se por mais de uma geração, essa influência foi profunda e, sem dúvida, imprimiu mudanças em nossa arte teatral; nesse sentido, a amostra deixada por Josephina de Azevedo evidencia que, se essa experiência não tivesse sido tão isolada, seu nome estaria, certamente, entre as grandes influências do teatro brasileiro.

[30] ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. p. 105-6.

[31] WOOLF, Virginia. *Apud* MUZART, Zahidé Lupinacci. Na Aprendizagem da Palavra: a mulher na ficção brasileira - século XIX. *In*: Fazendo Gênero - Seminário de Estudos Sobre a Mulher. *Anais*. Ponta Grossa: UFSC/UEPG, 1996. p. 81-2.

[32] AZEVEDO, Josephina de. O Voto Feminino. *A Família*, 23 out. 1890. p. 1. A autora faz referência aí ao decreto então recém-assinado pelo Ministro dos Correios e Instrução, Benjamin Constant (1833-1891), que proibia o acesso das mulheres às escolas de nível superior e contra o qual ela protestou violentamente através dos artigos que assinou e publicou em *A Família* sob o título Decreto Iníquo e Absurdo; 16 out. 1890. p. 1 e 30 out. 1890. p. 1.