



**A EXCLUSÃO DA MULHER NA DRAMATURGIA DO SÉCULO XIX: AS IMAGENS DO FEMININO E O SILENCIAMENTO DAS DRAMATURGAS**  
***THE EXCLUSION OF WOMEN IN 19<sup>TH</sup>-CENTURY DRAMATURGY: IMAGES OF THE FEMININE AND THE SILENCING OF FEMALE PLAYWRIGHTS***

[10.29073/naus.v3i2.826](https://doi.org/10.29073/naus.v3i2.826)

RECEÇÃO: 27 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 18 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 31 de dezembro 2023.

AUTOR/A: Marina Stuchi , Universidade Estadual de Londrina, Brasil, [marinastuchi@gmail.com](mailto:marinastuchi@gmail.com).

### RESUMO

O possível silenciamento de dramaturgas no contexto do final do século XIX na Europa, no qual a forma dramática passou por profundas mudanças temáticas e formais, nos leva ao questionamento da representação de gênero em textos dramáticos canônicos do referido período. O objetivo é compreender o modo como as mulheres eram representadas bem como a contribuição dessa representação no reforço de estereótipos que durante muito tempo permaneceram enraizados no imaginário social, podendo encontrar ecos ainda hoje em pleno século XXI.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia; Mulheres; Representações de Gênero.

### ABSTRACT

The possible silencing of female playwrights in the context of the end of the 19<sup>th</sup> Century in Europe, in which the dramatic form passed through deep thematic and formal changes, led us to the questioning of genre representation in canonical texts of the mentioned epoch. The goal of this work is to understand the way that women were represented and how the contribution of this representation had strengthened stereotypes that remained for a long time deeply entrenched in the Social Imaginary generating echoes still today in the 21<sup>st</sup> Century.

**KEYWORDS:** Dramaturgy; Gender Representations; Women.

### INTRODUÇÃO

*Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês têm noção de quantos são escritos por homens? Têm ciência de que vocês são talvez o animal mais debatido do universo? (Woolf, 2014, p. 43)*

Essa pergunta de Virginia Woolf, feita na obra *Um teto todo seu*, é bastante relevante quando pensamos em dramaturgia.

Entre estudiosos de dramaturgia ou fãs de teatro são nomes comuns os de Medeia, Antígona, Lady Macbeth, Nora Helmer, Hedda Gabler, Senhorita Julia. Muitos conhecem e se identificam com a história das três irmãs e suas angústias ou mesmo com a desorientação de Blanche DuBois diante da crueza da vida. Mas, se por um lado os nomes de heroínas povoam nossa imaginação e provocam identificação ou repulsa de um modelo, por outro lado não é tarefa fácil citar o nome de uma dramaturga, pelo menos da tragédia até o drama moderno.

A partir de um levantamento feito nas principais obras teóricas e dicionários de teatro publicados no Brasil, constatamos que são raras ou nulas as dramaturgas referenciadas pelo menos até metade do século XX. Assim como a crítica feminista de corrente anglo-saxônica, pretendemos denunciar os aspectos arbitrários e condicionantes das



representações das mulheres na literatura e questionar o apagamento ou a inexistência da escrita de mulheres na dramaturgia do fim do século XIX.

No campo da pesquisa teatral brasileira na passagem do século XX para o XXI, mediante pesquisas fundadas no revisionismo feminino, buscou-se resgatar nomes de dramaturgas como Maria Ribeiro, Josefina Álvares de Azevedo, Corina Coaracy, Julia Lopes de Almeida, entre outras. A pesquisa também teve como intuito “[...] reconstituir e compreender as determinantes sociais de sua irrupção silenciosa, e longamente silenciada, no cenário teatral oitocentista brasileiro”. (Andrade, 2010, p. 230)

Porém, ao buscar por estudos ou nomes de dramaturgas europeias do final do século XIX nossa pesquisa se mostrou ao mesmo tempo infrutífera e desafiadora. Não há, pelo menos nas bibliografias consultadas ou sites de busca, nenhum trabalho a respeito do desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgate textos dramáticos escritos por mulheres na Europa do final do século XIX.

Após esse levantamento, a impressão que temos é que a mulher, na Europa, só começou a escrever para o teatro a partir da segunda metade do século XX. Porém, como apontam teóricas feministas, as mulheres foram apagadas da história oficial da literatura, além de outros pontos importantes para serem pensados, como a falta de acesso à educação à qual as mulheres eram submetidas e a construção da identidade do que é ser mulher ter sido feita pelo olhar do outro, dos homens.

*A questão da identidade tem tudo a ver com isso. No contexto do patriarcado a identidade é um parâmetro heteroconstruído; no feminismo a identidade é um elemento da construção de si que se passa necessariamente pelo autorreconhecimento de cada um acerca de si mesmo. As mulheres trans, nesse sentido, têm o direito de se dizerem mulheres, do mesmo modo que qualquer pessoa que se identifique com esse signo.*

*O feminismo nos ajuda a melhorar o modo como vemos o outro. O direito de ser quem se é, de expressar livremente a forma de estar e de aparecer e, sobretudo, de se autocompreender é ao que o feminismo nos leva. (Tiburi, 2018, pp. 22–23)*

A problemática do silenciamento das mulheres na dramaturgia se desdobra em outras questões. Laura Castro de Araújo (2010, pp. 114–115), no texto *Impasses do campo teatral: dramaturgia de autoria feminina no mercado editorial brasileiro*, aponta que o número de dramaturgas brasileiras que são encenadas hoje é muito maior que o número de autoras que tem suas peças impressas em livros e distribuídas por editoras. Outra constatação feita por Araújo é a percentagem de dramaturgas (28,2%) em relação aos dramaturgos (67,4%) publicados no período de 1958 a 2006.

Essa questão aponta para uma outra: a relação da publicação do texto teatral e a formação do cânone. Ora, se as autoras não têm seus textos acessíveis, logo corre-se o risco do esquecimento em futuros estudos teatrais. Vanilda Salignac Mazzoni, em *A escrita feminina*, defende a importância de pesquisas nas universidades brasileiras sobre a autoria feminina como forma de desestabilizar o cânone uma vez que este

*[...] estabiliza e cristaliza as produções que devem ser passadas para outras gerações através das instâncias de poder: compêndios, universidades e escolas, desconhecendo as transformações que a própria sociedade sofre. (Mazzoni, 2008, p. 11)*

Outra questão que se coloca é a falta de representatividade de dramaturgas nos currículos escolares e na lista de obras para o vestibular, pois apesar das pesquisas recentes que resgatam dramaturgas brasileiras ainda não há uma mudança efetiva no tocante à dominação simbólica nas instituições sociais, fortemente marcadas por uma mentalidade patriarcal na qual reverbera a naturalização do androcentrismo.



*Se o currículo é uma arma simbólica, os poucos estudos existentes sobre o androcentrismo nas licenciaturas em Letras e Artes sugerem que existe omissão e distância, no Brasil, do objetivo de neutralizar essa arma e equiparar a representatividade de dramaturgas e artistas mulheres à de homens. [...] Do mesmo modo, quando professores não participam, em formação inicial ou continuada, de discussões sobre as mulheres na arte, podem cair na armadilha de não abordá-las em suas aulas [...]. A presença de artistas homens consagrados, tais como William Shakespeare, Nelson Rodrigues e Augusto Boal, hipervalorizados como gênios da dramaturgia e do teatro, pode se justificar pela sua recorrência em materiais didáticos ofertados por diferentes mídias, os quais auxiliam professores, mas também os induzem a reproduzir práticas de ensino androcêntricas. (Rauen; Batista, 2017, pp. 93–100)*

Ao problematizar a formação do cânone, assim como a história literária de maneira geral, constata-se a tendência masculina de “[...] justificar seu poder atual por meio do recuo às origens e do mapeamento de uma evolução, factual ou hipotética, até o presente.” O resultado desse processo foi a exclusão das mulheres da genealogia e história literária, criando a “[...] ilusão de uma só história, de uma tradição. Este mito é reforçado continuamente em cada descrição genealógica e cada versão da história literária.” (Lemaire, 1994, pp. 58–59)

*O critério de exclusão da literatura de autoria feminina está vinculado ao preconceito e à resistência dos críticos de literatura em dar conta de uma outra ótica, cujo paradigma preestabelecido pela modernidade — centrado no estético e no universal — reduz a literatura a uma única vertente, a um único olhar (o masculino), que, por sua vez, está submetido ao código e regras da sociedade burguesa que dividiu as tarefas sociais pelas diferenças sexuais, remetendo, imediatamente, a produção com assinatura de mulheres à exclusão. (Mazzoni, 2008, pp. 11–12).*

Como então estudar a dramaturgia feita por mulheres ou a dramaturgia sobre mulheres? Ao rever o cânone da dramaturgia moderna é necessário procurar novos significados, colocar novas questões e principalmente estar munida de novas ferramentas de leitura que nos auxiliem a escavar nas entrelinhas o jogo de poder presente na literatura. Devemos, antes de tudo, nos indagar sobre o que queremos saber e como podemos encontrar respostas às perguntas que ainda ecoam num vazio crítico e teórico. Para Showalter, não é possível para a crítica feminista encontrar um passado útil na tradição da crítica androcêntrica.

*Ela tem mais a aprender a partir dos estudos da mulher do que dos estudos literários e culturais da tradição anglo-americana, mais a aprender a partir da teoria feminista internacional do que de outro seminário sobre os mestres. Deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz. (Showalter, 1994, pp. 28–29)*

O tema deste artigo é resultado de um mal-estar e de uma *mea culpa*, uma vez que a constatação da ausência de dramaturgas nos livros teóricos-críticos da dramaturgia moderna foi feita há muito pouco tempo. O intuito, portanto, é trazer a tona discussões que parecem terem passado em branco para os teóricos do drama moderno: a ausência de textos dramáticos escritos por mulheres, o questionamento dessa ausência em obras críticas e teóricas e as implicações dos modelos construídos na dramaturgia moderna acerca do comportamento feminino ideal. Iremos centrar nossa discussão na dramaturgia da Europa do final do século XIX e começo do XX, por entender esse momento histórico como um marco nas transformações estruturais da forma dramática e pela falta de reflexão sobre o silenciamento das mulheres nos estudos de dramaturgia e teatro.



### UMA NOVA SUBJETIVIDADE ENTRA EM CENA

O século XIX, numa perspectiva histórica, pode ter muitos marcadores como a Revolução Francesa, a Revolução de 1848 e a Primeira Guerra Mundial. É possível descrever esse século como um marco como há muito não se via na mudança de mentalidade do homem, devido principalmente a quantidade inédita de mudanças ocorridas em uma velocidade nunca antes experimentada. Muitas dessas transformações iniciadas no século XIX ainda afetam a sociedade contemporânea.

A sociedade europeia do século XIX passou por mudanças fundamentais nos campos políticos, sociais e econômicos, alterando conseqüentemente a forma do homem ver e entender a nova realidade que estava vivendo. Novos temas passaram a compor a obra de diversos artistas. Os avanços científicos e seus discursos, a ascensão da nova classe social, a diversificação da economia com a nova ordem capitalista, as distinções entre as esferas públicas e privadas e o surgimento de uma nova ordem familiar no século XIX, foram temas comuns na literatura, pintura, dramaturgia e teatro.

A ascensão de uma nova classe social está intimamente ligada com as mudanças na dramaturgia. Se na tragédia se representava o conflito dos nobres, no drama é a burguesia que se verá representada. O drama burguês traz consigo outra novidade: a representação da vida privada, dos conflitos familiares e a ambientação doméstica. Os personagens, por sua vez, do drama burguês são facilmente identificados pelo cidadão comum. Os temas mais comuns na dramaturgia da segunda metade do século XIX serão o amor, a traição amorosa, a bancarrota financeira e o casamento.

A emersão de novos conteúdos surgidos na modernidade gerou o que Szondi (2011) denomina de crise do drama, pois não é possível “encaixar” na forma dramática da época moderna os novos temas trabalhados pelos dramaturgos. Com o método empregado por Szondi é possível pensar a forma como construção histórica, fruto de um determinado contexto e que expressa tensões e contradições do momento. O conteúdo precipita-se em forma, ou seja, há uma dialética permanente entre forma e conteúdo.

Facina (2004, p. 9) defende que todo artista, mesmo aqueles preocupados apenas com a experimentação formal, veicula “[...] idéias, valores e opiniões através de um tipo de escrita em que forma e conteúdo são indissociáveis”. Para a autora, é necessário àqueles que pesquisam literatura historicizar radicalmente seu objeto, uma vez que toda obra é fruto de seu tempo e historicamente situada, sendo os escritores homens de sua época e sociedade, entendendo a produção intelectual como parte da dinâmica social.

*[...] mesmo o artista mais consagrado, considerado como alguém dotado de um talento especial que o destaca dos outros seres humanos, é sempre um indivíduo de carne e osso, sujeito aos condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõem. Sua capacidade criativa se desenvolve num campo de possibilidades que limita sua liberdade de escolha. [...] Toda criação literária é um produto histórico, produzido numa sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos. (Facina, 2004, pp. 9–10)*

Antônio Cândido, (1973, p. 4) em *Literatura e sociedade*, defende a relação dialética entre contexto e texto, sendo o contexto algo externo à obra, conteúdo social que deve ser consubstanciado no texto e tornado algo interno: “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.

A discussão nos leva a refletir como as inovações estéticas no drama espelham as transformações na concepção de sujeito e subjetividade do homem moderno. Para Pereira (1999, p. 14), o processo de modernização do teatro foi um projeto intencional para o debate sobre as transformações no mundo moderno, desde a metade do século XIX e



meados do século XX, sendo o palco espaço privilegiado para discussão sobre “[...] a natureza da subjetividade, suas transformações e as mudanças em suas figurações”.

Mas uma outra questão se abre ao constatar a ausência do discurso feminino na dramaturgia do período: se houve mudanças sociais e o homem passou a se ver de outra maneira e o teatro foi um espaço privilegiado para essas discussões, qual era a imagem que a mulher tinha de si? Quais seus conflitos internos? O que desejava? Que estratégias foram usadas para a exclusão das mulheres desse universo cultural?

*Para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios (Perrot, 2013, p. 21).*

No fim do século XIX, o interesse pela investigação do Eu ganha força com o desejo do homem de compreender o mundo interior, subjetivo. As ideias de Freud (1856–1939) desfazem a ilusão de unidade do sujeito e promovem o descentramento da razão e da consciência. A vida psíquica passa a instigar a criação em artistas de todas as áreas que desejam investigar a realidade interior.

*As últimas décadas do final do século XIX constituem um momento de intensa sincronicidade na busca da realidade interior. Na pintura, o impressionismo propõe que o olho do espectador faça a síntese das cores sobrepostas através de uma leitura subjetiva e única. A música evolui no mesmo sentido de interiorização, volta-se sobre si mesma e se fragmenta em novas escalas tonais. A linguagem da arte se constrói a partir da elaboração subjetiva do autor, do tempo interior que ele descobre em seu processo de criação. No teatro, a nova figura do diretor, tais como Stanislávski e Antoine, descortinam todo um novo campo de pesquisa pessoal para o ator e o público. (Menezes, 2006, p. 17).*

Na dramaturgia, a investigação da interioridade do sujeito (enquanto temática) começa a ser objeto de interesse de alguns dramaturgos no fim do século XIX. Para os teóricos da dramaturgia moderna, obras de autores como Ibsen, Strindberg e Tchekhov auxiliam a situar, historicamente, a crescente atenção da dramaturgia para aspectos condizentes à subjetividade e para observar as diversas soluções formais encontradas pelos dramaturgos do período.

Para Szondi, com Strindberg tem início o que só posteriormente será chamado de “dramaturgia do eu” e influenciará toda a literatura dramática subsequente, na qual a autobiografia tem papel de destaque. Em peças posteriores, Strindberg faz um experimento monodramático em uma investigação da vida psíquica da mulher (*A mais forte*, 1888–89) e também desenvolve a técnica das estações formadas por um único eu central (*Rumo a Damasco*, 1898).

Assim como Szondi, Sarrazac (1989) defende a ideia da forma como conteúdo sedimentado. Em *Théâtres intimes*, o pesquisador investiga a obra de três dramaturgos — Ibsen, Strindberg, O’Neill —, problematizando o momento histórico da consolidação do modo capitalista de produção e a configuração da organização burguesa de vida com a relação da substituição da intersubjetividade pela intrasubjetividade.

A dramaturgia do final do século XIX transforma a subjetividade em objeto de investigação, indo ao encontro de uma das tendências temáticas da arte na modernidade. Assim como Strindberg, no prefácio de *Senhorita Júlia*, discorre sobre o uso adequado de recursos cênicos na projeção da revelação da subjetividade, outros dramaturgos como Ibsen e Tchekhov também se preocupam com o desvendamento interior dos seres humanos.

*[...] o teatro que se tornou referência canônica na modernidade identifica-se pelo projeto de tornar visível o interior do sujeito, materializar sua vida psíquica a ponto de reduzi-la a símbolos autônomos em relação às individualidades — do autor ou do personagem — a que a representação se vinculava tradicionalmente. Procura-se tornar visível o mundo interior de um artista — os fantasmas que frequentam seu imaginário —*



*ou desvendar a mecânica das paixões de personagens ficcionais, que se considera como modelo de tipos humanos possíveis. (Pereira, 1999, p. 59–60).*

Porém, apesar das mudanças sociais e das transformações na representação da subjetividade, o que podemos notar é que o cânone da dramaturgia ocidental se formou através de um grupo específico: branco, masculino e burguês. Os autores que não preenchem esses requisitos foram considerados menores e são excluídos dos compêndios críticos, acarretando o esquecimento e perda de obras. Ao retomar a obra dos principais teóricos da dramaturgia moderna encontramos apenas a análise de peças escritas por homens e um silêncio absoluto sobre a ausência de dramaturgas no período.

A discussão se abre em outra via também: se a dramaturgia moderna foi o espaço privilegiado para a revelação do íntimo, a representação da subjetividade feminina foi construída por homens nesse período, o que por sua vez pode ter contribuído na formação da mentalidade sobre o papel da mulher na sociedade, assim como na construção de um tipo ideal de feminino.

### A REPRESENTAÇÃO DA MULHER E DO FEMININO NA DRAMATURGIA MODERNA

Os textos escolhidos para análise, apesar de retratarem dramas femininos e possuírem mulheres como protagonistas, terão seus discursos relativizados, pois se há uma mudança na subjetividade a partir do século XIX, infelizmente, só tomamos conhecimento dos desejos e angústias das mulheres filtradas pela visão masculina.

*Com efeito, o fato de uma figura feminina representar o papel nuclear numa narrativa não significa que esta trate da mulher e dos problemas femininos como as mulheres os sentem, porque muitas das histórias que descrevem as aventuras ou os sofrimentos de uma mulher foram contadas por homens; são desenvolvimentos e projeções de sua imaginação, que exprimem suas aspirações e suas dificuldades em viver o seu próprio pólo feminino e em se relacionar com as mulheres (Von Franz, 1995, pp. 12–13).*

As personagens femininas que iremos analisar são produtos da imaginação masculina e por mais que os dramaturgos pretendam abordar o íntimo e a nova subjetividade do período é importante frisar que a subjetividade feminina nesse caso é vista pelo prisma da subjetividade masculina. Com isso, foi construído e legitimado um discurso sobre a mulher e o feminino, assim como o lugar social que deve ser ocupado pela mulher e a definição de padrões de comportamento, pois é necessário enfatizar que a mulher do século XIX era silenciada tanto física quanto simbolicamente.

*O modelo do século XIX apresenta uma mulher silenciada tanto física (Perrot, 2009; 2013) quanto simbolicamente (Bourdieu, 2005; 2010). Constatam-se mecanismos de silenciamento — no âmbito público e no privado, as mulheres limitam-se a assuntos cotidianos; vigiadas e punidas quando “escorregam” ou “avançam” sobre temas e campos considerados proibidos; ignoradas ou excluídas em arquivos, acervos iconográficos, jornais, revistas, livros, escolas, universidades, bibliotecas; suprimidos ou desfigurados quaisquer vestígios sobre suas ações, conquistas e descobertas — e de invisibilidade — opiniões, manifestações e escolhas jogadas a último plano. (Silva, 2017, p. 17)*

A dramaturgia e principalmente o teatro, um dos principais meios de socialização e comunicação no século XIX, tiveram um papel importante na disseminação de modelos de gênero pautados na oposição das esferas pública e privada e na divisão dos papéis sociais, promovendo modelos de comportamento.

*Sendo cientificamente definida pela fragilidade física e emocional, a mulher foi excluída da ação na esfera pública, que exigia força, agilidade, determinação e racionalidade, todos atributos masculinos. [...] à mulher cabia a missão de servir como guardiã moral da família, criando um mundo à parte, um ninho regenerador da alma masculina. (Martins, 2001, p. 161)*



Os discursos em torno dos papéis de gênero nessa nova ordem familiar, propagados por diferentes setores (intelectual, médico, científico, religioso), reverberavam também no teatro. A intolerância em relação ao sexo (perda da virgindade, sexo fora do casamento, liberdade sexual) e a severidade da repressão, normalmente com a morte, é tema recorrente nas obras, permeadas por uma moral dicotômica entre o Bem e o Mal. Normalmente as obras possuem um caráter moralizador: o não cumprimento das exigências morais da ordem estabelecida leva as mulheres ao aniquilamento, obrigando-as a afastarem-se da sociedade.

Mulheres adúlteras são presença constante na literatura do século XIX, histórias como as de Madame Bovary (1856) de Gustavo Flaubert e Ana Karenina (1875) de Leon Tolstói estão vivas até hoje no imaginário social. A dramaturgia do século XIX também explora constantemente a traição da mulher em seus enredos. Assim como nos romances, nas peças, o destino da mulher traidora permanece sempre o mesmo: suas faltas são punidas com a exclusão ou a morte.

Em *La morsa* (1898, p. 10), de Luigi Pirandello, a mulher se sente culpada por trair o marido, “que cuidava dela mais do que dele mesmo”, e deixa transparecer no seu discurso a moralidade vigente na sociedade da época, colocando de um lado o marido como um homem honesto e trabalhador e a mulher como pertencente à esfera do lar e facilmente corruptível.

O marido, na trama, ao desmascarar a infidelidade da mulher, a manda embora de casa sem o direito de ver o filho pela última vez, deixando claro que a mulher não possui direito algum sobre a criança de acordo com as leis vigentes no período. A peça termina com a chegada do amante e o encontro dele com o marido na sala, a rubrica indica o som de uma espingarda e a sugestão do suicídio de Giulia. A punição da traição, portanto, é imposta apenas a mulher, que se mata por vergonha e por saber que sua vida está arruinada e sem perspectivas a partir daquele momento.

Em *Senhorita Julia* (1888), de August Strindberg, o tema da traição da mulher e sua imagem como corruptora se dá de outra forma: Senhorita Julia, 25 anos, proveniente de classe social mais abastada, perde a virgindade com o empregado da casa, na noite de São João. Seguindo a moral burguesa e os fundamentos do patriarcado, à menina cabe preparar-se para e esperar pelo casamento: “De uma maneira mais ou menos velada, sua juventude [da mulher] consome-se na espera. Ela aguarda o Homem”, sintetiza Beauvoir (2013, p. 431). A traição de Senhorita Julia é dupla: ela desobedece às regras impostas à mulher e sua sexualidade e trai sua classe social. Ela se sente “[...] entre os últimos dos últimos; eu sou a última de todas.” (Strindberg, 2009, p. 210) e sabendo que será julgada e punida pela sociedade acaba por se matar.

O suicídio nas peças citadas não é visto pela perspectiva do sofrimento da mulher, mas como punição ao romper com a ordem estabelecida.

*[...] a feminização do suicídio no século XIX em tramas construídas a partir de uma visão determinista que conduz à morte violenta das protagonistas [...] se alinha com a negação, realista, porém perturbadora, da capacidade da mulher de fazer escolhas, o que reforça a percepção tradicional do caráter fraco das mulheres, suscetíveis de colapso mental [...]. (Schmidt, 2012, p. 11)*

A família burguesa foi retratada na maioria das obras dramáticas do fim do século XIX. Os discursos mais correntes na época debatiam sobre as diferenças entre os sexos apoiados nas descobertas da medicina e da biologia.

*É um discurso naturalista, que insiste na existência de duas “espécies” com qualidades e aptidões particulares. Aos homens, o cérebro (muito mais importante que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos. (Perrot, 1988, p. 177)*

Os discursos científicos encontram eco nos discursos artísticos e esses justificam a ordem social estabelecida e o lugar da mulher na sociedade. Em *Casa de bonecas* (1879), de Ibsen, o marido trata Nora como uma criança, alguém



por quem ele precisa zelar. Essa representação da mulher na peça vai ao encontro do discurso de Carl Vogt, um dos principais estudiosos alemães sobre raça no século XIX, para quem “[...] o crânio feminino assemelhava-se em muitos aspectos ao da criança” (Stepan, 1994, p. 74).

Em diversas obras dramáticas do século XIX é possível encontrar a reprodução dos discursos correntes da época. Há um perfil de mulher ideal, aquela que cuida do lar e é portadora de características tomadas como essencialmente femininas. Outras características que fujam ao socialmente aceito são julgadas como inadequadas, levando a uma equiparação com outra espécie. Em *As três irmãs* (1901), de Tchékhev, Andrei mora com a esposa e suas irmãs, ele é retratado como um homem fraco, comandado pela esposa “[...] honesta, corajosa, boa, mas, com tudo isso, há nela qualquer coisa de aviltante, de mesquinho, de cego, que a coloca no nível de animal” (1982, p. 132). Porém, apesar de ser representada como uma mulher forte, o discurso de Natacha, esposa de Andrei, corrobora o pensamento corrente acerca do lugar da mulher na sociedade: à mulher era reservado o espaço doméstico, a administração e manutenção da estabilidade familiar. “É preciso que nos entendamos sobre certas coisas. Tu na escola e eu em casa. A ti, a instrução; a mim o governo da casa.” (1982, p. 95)

Às mulheres cabia a educação dos filhos, a vida doméstica e domesticada no núcleo familiar. Nora, a heroína de *Casa de bonecas*, está sempre às voltas com os cuidados com o lar dizendo-se extremamente feliz com o papel que desempenha. Helmer, seu marido, a trata como se a ela tivesse sido negada inteligência e defende a necessidade de ela ser guiada por um homem. Assim, constantemente, ele usa expressões que inferiorizam a esposa. “Nora, sempre com essa cabecinha de vento!” (Ibsen, 2003, p. 12) — “Só podia ser mulher!” (Ibsen, 2003, p. 09) — “Agora a minha cotovia está começando a falar como um ser racional.” (Ibsen, 2003, p. 83).

O espaço doméstico como pertencente à mulher é questionado por Michelle Perrot (1988, p. 180), em *Os excluídos*, para quem os discursos que atribuem poder, mesmo que no âmbito doméstico às mulheres, podem ser facilmente questionados: “o doméstico não poderia lhe ser entregue sem controle; mas concorda-se em confiar às mulheres — dentro de certos limites — a família, a casa, núcleos da esfera privada.” Na família, o poder principal continua a ser o do pai, de direito e de fato. A vida doméstica, portanto, era percebida de forma diversa por homens e mulheres.

*Os homens podiam mesclar as preocupações, temores e profundas satisfações da vida pública aos encantos recônditos do lar. Para as mulheres, raramente existia essa dualidade; possuíam apenas e exclusivamente o lar, quadro “natural” de sua feminilidade (Perrot, 2009, p. 76).*

Nora compreende que não é sujeito de sua própria história, mas apenas uma boneca para o marido, e decide abandonar sua família e conquistar sua independência para poder assumir um compromisso consigo mesma. O desfecho diferente em *Casa de bonecas*, no qual a mulher abandona o lar e vai em busca de sua independência e felicidade, a despeito do papel de mãe, causou grande escândalo na época da estreia da peça, pois não era comum as mulheres serem retratadas dessa forma.

*A peça de Ibsen, criada em 1879, foi traduzida, lida, representada, comentada e de diversas maneiras plagiada em toda a Europa ainda muito para além de 1900. Semelhante sucesso é de surpreender dado que o epílogo da peça atinge os limites do inverossímil. Nora abandona um marido que nada tem de despota, nenhum amante a espera, deixa atrás de si três filhos que ama; para sobreviver, terá de procurar um emprego para o qual não tem vocação nem formação. Insegurança material, dilaceramentos afetivos: quantas mulheres no mundo real poderiam resolver-se a escolhê-los juntos e de uma só vez? (Maugue, 1991, p. 588)*

O casamento foi tema não só na literatura, mas ocupou lugar privilegiado no debate entre os filósofos na época. Kant, como expõe Geneviève Fraisse (1991, p. 62), defende o casamento como um contrato e a lei que diz “que o homem manda e a mulher obedece” deve ser respeitada. Hegel, por outro lado, não concorda com as ideias de Kant



e defende o casamento como um fato moral, sendo a constituição de “uma pessoa” através de dois consentimentos acima de tudo um laço moral, porém advoga que o chefe da família é o homem.

Apesar de posições divergentes, o discurso corrente na época encontra-se “[...] numa idêntica acepção da dependência feminina, do abandono de si mesma, no casamento e na família.” (Fraisse, 1991, p. 62). Para Colette Guillaumin (2005, pp. 40–41), no contrato matrimonial, o lugar da mulher é o de objeto e não a condição de signatária. Dessa forma, a mulher não possui propriedade sobre seu corpo, não tem a posse de si mesma. O casamento nessa perspectiva pode ser encarado como uma restrição social, uma vez que a mulher equivale a um bem qualquer.

Portanto, os comportamentos femininos no final do século XIX, na sociedade e na dramaturgia, são ditados por uma ordem patriarcal: a repressão dos desejos, a punição do exercício da sexualidade, a submissão da mulher a comportamentos socialmente estabelecidos, especialmente o de que só é permitida vida sexual ativa no âmbito do casamento e sem a consideração pelo prazer feminino.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação das mulheres na arte em geral e na dramaturgia em particular são numerosas e antigas, mas a representatividade das mulheres em diversos setores ainda é um tema a ser explorado. O século XIX é o século do nascimento do feminismo, de transformações na sociedade, mas apesar disso a reprodução do saber se manteve, assim como o cânone até os dias de hoje.

Nunca se falou tanto das mulheres como no século XIX. Para confusão dos mais lúcidos, o assunto está em todo lado: nos catecismos, nos códigos, nos livros de boa conduta, nas obras de filosofia, de medicina, de teologia e, evidentemente na literatura. Alguma vez se legislou tanto, se dogmatizou tanto, se sonhou tanto sobre as mulheres? (Michaud, 1991, p. 145)

Se as mulheres foram silenciadas, qual a representação que temos de nós na literatura, visto que essa foi feita, ou ao menos publicada, quase que exclusivamente por homens até o século XX? É importante pensarmos quais foram e continuam sendo os mecanismos que silenciam as mulheres, que não as levam a sério e que as afastam dos centros do poder.

*O fato de as mulheres não fazerem parte da vida pública não se explica apenas por elas terem sido afastadas desse espaço em momentos diversos. Mas porque elas não contaram a sua própria história.*

*Toda vez que vemos mulheres representadas em pinturas, desenhos, novelas e filmes feitos por homens, podemos nos perguntar se em sua narrativa se eles foram machistas. Também podemos nos indagar se as próprias mulheres o são quando, ao se tornarem narradoras, assumem a lógica machista sem muita consciência. Não adianta responder que as mulheres são meras vítimas do patriarcado, pois ele conta com a adesão das vítimas ao seu jogo de linguagem. Além disso, esse tipo de argumentos reduz as mulheres a pobres coitadas, o que empobrece o sentido da luta feminista, que se contrapõe a tudo isso. (Tiburi, 2018, p. 93)*

Mas, apesar das mulheres serem assunto recorrente na dramaturgia moderna, são raras as representações de mulheres independentes, com vontade própria e que possuam opinião divergente da do marido na dramaturgia.

*O modo essencial de ver a mulher não foi alterado, apesar do feminismo e da autonomia econômica das mulheres. A imagem feminina continua a ser um poderoso ícone cultural, uma forma para as ideias e fantasias ainda resistentes sobre o feminino. (Martins, p. 172)*



A imagem da mulher do século XIX que sobrevive é a da submissão ao pai ou ao marido, a felicidade da mulher atrelada à instituição do casamento, o lugar social ocupado deve ser dentro do lar como mãe e esposa. O silenciamento das vozes femininas na dramaturgia não nos possibilita acessar a subjetividade e os dramas das mulheres do período.

*Quando escrevem sobre mulheres, os homens determinam comportamentos, elegem modelos de prestígio e subordinam os desvios às regras do jogo [...] repetem e reproduzem conceitos, informações e argumentações arregimentadas sob a perspectiva da submissão, da fragilidade, da tibieza e da ausência de qualidades e de requisitos formais e práticos da mulher na ocupação de cargos, funções e tarefas. (Silva, 2017, p. 39)*

Showalter (1994) afirma que há a necessidade de uma literatura feita por mulheres para que assim se possa fazer uma crítica literária feminina, pois os escritos androcêntricos vêm sempre carregados de preconceitos sobre os gêneros que deixam a desejar. Pela via do resgate de dramaturgas será possível uma outra visão sobre as mulheres, a identidade feminina e a transformação de suas subjetividades diante da nova realidade.

Como ponto de partida para a reflexão se faz necessário, primeiramente, enfatizar as relações da literatura com o mundo social, uma vez que as representações de gênero estão intimamente ligadas com valores, atitudes e crenças presentes em uma determinada sociedade. Logo, é importante destacar a relação entre a crítica literária feminista e um determinado posicionamento ideológico. Em um sentido amplo, o objetivo dos debates travados pelas várias vertentes da crítica feminista é a transformação da condição de subjugada da mulher, visando despertar o senso crítico e promover mudanças na mentalidade da sociedade.

Nosso objetivo maior foi denunciar uma possível ideologia patriarcal presente na crítica tradicional e que se mostrou determinante na constituição do cânone na literatura dramática ocidental, assim como levantar a discussão acerca da inexistência de dramaturgas no período e problematizar o porquê do silêncio dos teóricos sobre o tema, legitimando o cânone masculino.

Não pretendemos com o artigo chegar a uma resposta final, ao contrário desejamos abrir espaço para a reflexão, buscamos abrir diálogo, pois ainda restam muitas perguntas: que estratégias foram usadas para a exclusão das mulheres do universo cultural? Existiram dramaturgas? Sobre o que escreviam? O que de fato pensavam e sentiam as mulheres no século XIX?

## REFERÊNCIAS

- Andrade, V. (2010). Autoria feminina e o texto escrito para o palco: editar é preciso, ler também. In A. Gomes (org.), *Leio teatro*. Horizonte.
- Araújo, L. (2010). Impasses do campo teatral: dramaturgia de autoria feminina no mercado editorial brasileiro. In A. Gomes (Ed.), *Leio teatro*. Horizonte.
- Beauvoir, S. (2013). *O segundo sexo*. Nova Fronteira.
- Candido, A. (1973). *Literatura e Sociedade* (3.ª ed). Companhia Editora Nacional.
- Facina, A. (2004). *Literatura e sociedade*. Jorge Zahar Editor.
- Fraisse, G. (1991). Da destinação ao destino. História filosófica da diferença entre os sexos. Em: Fraisse, G., & Perrot, M. (Eds.), *História das mulheres*. Edições Afrontamento.
- Guillaumin, C. (2005). Prácticadel poder e idea de Naturaleza. In Guillaumin, C., Tabet, P., & Mathieu, N., *El patriarcado al desnudo*. Brecha Lésbica.



- Ibsen, H. (2003). *Casa de bonecas* (C. Thiré, Trad.). Nova Cultural.
- Lemaire, R. (1994). Repensando a história literária (H. Holanda, Trad.). Em: Holanda, H. (org.). *Tendências e impasses — o feminismo como crítica da cultura*. Rocco.
- Martins, A. (s.d.), *O caso Naná: representações de gênero no encontro entre texto e imagem no século XIX*. <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2663>
- Maugue, A. (1991). A nova Eva e o velho Adão: identidades sexuais em crise. In Fraisse, G., & Perrot, M. (Eds.), *História das mulheres*. Edições Afrontamento.
- Mazzoni, V. (2008). *A escrita feminina: em busca de uma teoria*. Revista Ramal de Ideias, 1. <http://repositorios.ufac.br/index.php/ramal/article/viewArticle/12>
- Menezes, T. (2006). *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. Perspectiva. São Paulo.
- Michaud, S. (1991). Idolatrias: representações artísticas e literárias. In Fraisse, G., & Perrot, M. (Eds.), *História das mulheres*. Edições Afrontamento.
- Minha história das mulheres* (2013). Contexto.
- Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* (1988). (D. Bottmann, Trad.). Paz e Terra.
- Pereira, V. (1999). *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea*. Eduerj.
- Perrot, M. (Ed.) (2009). *História da vida privada*. Companhia das Letras.
- Pirandello, L. (2011). La morsa. In Pirandello, L., *Maschere Nude I. A cura de Roberto Alonge*. Arnoldo Mondadori Editore.
- Rauen, M.; Batista, V. (2017). Ensino e inclusão curricular de dramaturgas e mulheres artistas. In Alves, L., & Miranda, C. (Eds.). *Teatro e ensino: estratégias do texto dramático*. Pedro & João Editores.
- Sarrazac, J. (1989). *Thèâtresintimes*. ActesSud.
- Schmidt, R. (2012). *Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino*. <http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/33480/21353>
- Showalter, E. (1994). A crítica feminista no território selvagem (D. Amaral, Trad.). In Holanda, H. (Ed.). *Tendências e impasses — o feminismo como crítica da cultura*. Rocco.
- Silva, V. (2017). *Entre sujeito e objeto: as representações femininas em Ibsen*. (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina.
- Stepan, N. (1994). Raça e gênero: o papel da analogia na ciência (C. Oscar, Trad.). In Holanda, H. (Ed.), *Tendências e impasses — o feminismo como crítica da cultura*. Rocco.
- Strindberg, J. (2009). *Senhorita Júlia e outras peças* (G. Braga, Ed. e Trad.). Hedra.
- Szondi, P. (2011). *Teoria do drama moderno (1880–1950)* (R. Rodrigues, Trad.). Cosac Naify.
- Tchekhov, A. (1982). *As três irmãs; Contos* (M. Jacintha; B. Schnaiderman, Trad.). Abril Cultural.
- Tiburi, M. (2018). *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. 6.<sup>a</sup> ed. Rosa dos Tempos.



Von Franz, M. (1995). *O feminino no conto de fadas*. Vozes.

Woolf, V. (2014). *Um teto todo seu* (B. Souza, Trad.). Tordesilhas.

#### DECLARAÇÃO ÉTICA

**CONFLITO DE INTERESSE:** Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anónima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.