

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

No território masculino: as personagens cômicas femininas

Vera Regina Martins Collaço*

Resumo: Nesta comunicação tenho por objetivo analisar a dramaturgia encenada pelo Grupo Teatral *João Dall Grande Bruggmann*, vinculado à União Operária (UBRO), de Florianópolis, ao longo das décadas 1930 e 1940. Do conjunto textual encenado o foco de atenção está voltado para os textos cômicos. E num recorte mais preciso a análise se volta para a compreensão do papel e da relevância das personagens femininas no *corpus* cômico encenado por este grupo, com o intuito de trazer à tona as imagens e representações do feminino transpassadas por esta dramaturgia e que deveriam reverberar no público feminino da União Operária.

Palavras-Chave: Comédia, teatro operário, pedagogia

Abstract: My objective in this paper is to draw on the dramaturgy used by the group João Dall Grande Bruggman, from Florianópolis, during the 30s and 40s of last century. This group was linked to the Workers Union. Within their performances my focus will be in the comic texts. A further focus will be to investigate the relevance of the female characters in their work, aiming to bring out the female images which could have had some resonance in the female spectators of the Workers Union.

Keywords: Comedy, Workers Theatre, Pedagogy

O conjunto cômico encenado pelo grupo da União Operária apresenta, pelo menos, dois desequilíbrios bastante visíveis, com relação à organização do material textual, isto é, quanto à distribuição das cenas e das falas entre as personagens. Num olhar quantitativo percebe-se que as mulheres ocupam um espaço menor nesta dramaturgia. Poucos são os textos que possibilitam a cena ser ocupada apenas para o diálogo entre mulheres, em contraposição as inúmeras cenas construídas a partir do diálogo estabelecido entre dois ou mais homens. E mesmo nas cenas em que o diálogo se estabelece a partir da relação entre homens e mulheres, o predomínio quantitativo das falas é masculino, e não apenas em maior número, mas também na sua importância, na qualidade desta fala no desencadear da ação ou pelas “verdades” nelas contidas.

Predomina nesta dramaturgia cômica a exaltação dos valores burgueses de família e da instituição que a constitui e a solidifica, o casamento, bem como questões relativas a dinheiro. Seus enredos giram em torno de namoros, amores contrariados, casamentos, o

* Doutora em História Cultural. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) – Centro de Artes.

cotidiano familiar, a convivência com os criados, dificuldades financeiras e heranças. Neste sentido, este corpus textual pode ser dividido em dois grandes blocos temáticos: problemas no casamento e amores que se canalizam para o casamento, enaltecendo, conseqüentemente, os valores implícitos a esta instituição, segundo a moral burguesa, ou seja, a virgindade, a fidelidade e o respeito à instituição matrimonial. Estes textos fazem à defesa do casamento monogâmico e indissolúvel, dentro da perspectiva cristã de família, e cujo fim essencial é o de gerar, criar e educar a descendência.

As primeiras informações sobre as personagens, de um texto dramático, aparecem, normalmente, após o título, numa listagem nominal. Estes primeiros dados fornecem um quantitativo com relação ao número de personagens que compõem o universo dramático. Neste sentido, as pequenas comédias possuem um número menor de personagens, em média três ou quatro, enquanto que as comédias maiores são compostas de oito a dez personagens. Deste quantitativo aparece outro indicativo que se refere à distribuição destas personagens por gênero, e neste aspecto o conjunto cômico é constituído, majoritariamente, por personagens masculinas. Apenas na comédia *Não me Contes esse Pedaco* se inverte esta predominância masculina. O texto é construído em torno de cinco mulheres e quatro homens. O equilíbrio aparece nos textos *Cala a Boca*, *Etelvina*, constituído de cinco homens e cinco mulheres e no texto *O Visconde de Rosa Branca*, que tem dois homens e duas mulheres.

Os autores das comédias aqui analisadas fornecem poucas informações sobre a individualidade destas personagens, e quando o fazem, estes dados se referem, geralmente, ao estado civil – casado (a), viúvo (a), solteiro (a), não tendo neste conjunto nenhuma personagem “separada” ou desquitada - às relações de parentesco, ao nome, idade e muito raramente à atividade profissional.

Nestas comédias os sujeitos que conduzem a ação, que protagonizam os textos, são personagens masculinas, pai, filho, marido, sogro, possível amante, pretendente ou namorado, e o objeto de seu querer é a realização amorosa, ou seja, uma figura feminina. A este querer soma-se também, em alguns destes textos, a busca por dinheiro, seja através do casamento ou de outros mecanismos como o jogo. A exceção fica por conta do texto *A Sogra*, que tem em Quitéria, a sogra, a personagem principal. Mas esta personagem está longe de ser um modelo de feminilidade, pois o autor ao zombar desta figura a fez pensar e agir como homem, ou seja, mandando e demandando no marido de sua filha. “Quitéria – [...] A natureza enganou-se comigo. Eu nasci, mas foi para homem!” (PIRES: 408)

Como estes textos têm sua intriga centrada em questões amorosas, os oponentes, ou seja, as personagens antagonistas, que se opõem à concretização do desejo dos

protagonistas, são em sua maioria outros homens, que também tem por meta o mesmo objeto de querer, ou que se opõem ao querer dos protagonistas. Mesmo no texto *A Sogra*, cuja protagonista é uma mulher os seus antagonistas são homens, que não aceitam sujeitar-se ao seu querer.

Se o texto didascálico já é sucinto em apresentar dados sobre o trabalho masculino, no caso das personagens femininas este dado inexistente, ao lado dos seus nomes. Quando há alguma indicação, esta se refere: *Clara – mulher de Fernando, Amélia – filha de Baldoméro*, ou seja, se define o papel da mulher a partir de sua relação de dependência da personagem masculina. Estas personagens femininas, portanto, são construídas a partir de discursos masculinos, que determinam quem são e o que devem fazer as mulheres. Em nenhum dos textos, aqui analisados aparece à figura feminina em atividades profissionais. Seu espaço restringe-se ao mundo doméstico e sua função básica é a de ser dona-de-casa. Neste sentido devem ser compreendidas as personagens femininas que atuam como criadas em casas mais abastadas, elas não estariam exercendo uma profissão e sim executando tarefas domésticas.

A mulher, portanto, teria “sua área de atuação no lar” e deixaria para os homens as preocupações econômicas. Este modelo estava mais relacionado com as mulheres de classe média, pois como observa Rachel Soihet (1997:285), “as mulheres dos segmentos populares sempre trabalharam, tanto na cidade como no campo [tais estereótipos se pautam] na invisibilidade atribuída ao trabalho doméstico”.

Quanto à representação do papel da “mãe” aparece em dupla imagem: mãe-esposa e mãe-sogra. Estas “mães-esposas” aparecem em relacionamento com suas filhas solteiras e, principalmente, com os seus maridos, e são caracterizadas como mulheres que desejam mandar nos filhos e no marido, ou seja, querem assumir o papel que estava destinado aos pais-maridos.

Juvêncio Cobra (puxando-a pelo braço) – Rosa! Ó Rosinha!... Tem modo...
Rosa Cobra (voltando-se furiosa e agarrando uma forma de sapato) – É revoltante esta violência! Vou mostrar com quantos paus se faz uma canoa.
Juvêncio (entrando apressado debaixo da mesa) – Mulher! Olha o que fazes ...
Rosa – Raspa-te daí, que eu quero por tua cara na forma...
Juvêncio (sério) – Rosa! Ó Rosa! Diga-me uma coisa: quem manda em casa? É o marido ou a mulher? (cara de choro)
Cecília (para a mãe) – Mamãe! Mamãe! Respeita a presença de um estranho...
Rosa (para a filha) – Também tu, lambisgóia?! Já viu pinto entrar em briga de galos?! (deixa a forma cair). (SIQUEIRA: 8)

Estas mães-esposas quando extrapolam o seu papel social, são retratadas como ardilosas e enganadoras, como é o caso de Rosa Cobra, que fez todo este escarcéu, que é diário, porque o marido estava comprando bilhetes de loteria e jogo do bicho, mas ela também

quando sozinha com o “agente lotérico” faz a sua fezinha, às escondidas de seus familiares. Ou ainda como a mãe Gertrudes, do texto *Não me Contes esse Pedaço*, que ensina uma de suas filhas, Nair, a ser dissimulada e parecer o exemplo de castidade e candura para conseguir “agarrar” um marido.

A exceção a este protótipo autoritário de mãe-esposa está na personagem Rosa, de *O Interventor*. Ela é aparece como mãe e esposa dedicada aos desejos e caprichos de seu marido, e sua participação na trama é de conciliar, harmonizar ou amenizar os possíveis conflitos familiares. Com consequência, é uma figura que não aparece na cena, se coloca como pano de fundo.

Se as mães-esposas aparecem com um perfil distorcido, quando desejam ou vão além de sua “esfera própria”, as “mães-sogras” são retratadas como o pesadelo vivo de seus genros. Horácio Nunes Pires dedica um texto inteiro a ridicularizar e a demonstrar os malefícios que a sogra causa aos jovens casais. Fernando, recém casado com Mariquinhas, caracteriza sua sogra como: “As sogras têm sete fôlegos, como os gatos. [...] Sogra não morre. [...] A sogra é a serpente do paraíso conjugal. [...] A febre amarela. [...] A sogra é o demônio do lar doméstico: decompõe o genro e ensina a filha a decompôr o marido”. (PIRES:400-401)

O saber da mãe velha ao ser transmitido para a filha recém-casada é o motivo de desespero de Fernando.

Fernando – Quando me casei, minha mulher era dócil, meiga, obediente, desprovida de vaidades, inimiga do luxo. Mas porque?... Porque se achava longe da mãe. [...] Mas, logo que minha sogra voltou, as coisas começaram a mudar. Principiaram os enfados [...] as respostas tortas. Depois vieram as exigências. (PIRES: 400-401)

A sogra representava o elemento esclarecedor e cúmplice da filha-esposa, e com isso desequilibrava a estrutura de poder do marido. “Aliás era comum os maridos culparem as sogras pelas rebeldias e desobediências das esposas. [...] a esposa permanece a ‘santa’, porém ‘ingenuamente’ se deixa influenciar pela ‘bruxa’ que é a sogra”. (PEDRO, 1990:114)

Esta desqualificação da sogra do marido

Serviam para reduzir a influência desta sobre a filha. Ao desqualificar os saberes da velha mãe, e ao ridicularizá-las estão, ao mesmo tempo, denunciando o seu poder. [...] Nos parece que, diante das dificuldades de impor sobre as mulheres toda a sua ‘natural autoridade’ os homens culpavam as sogras, e pelo menos na imaginação, através das páginas dos jornais [e das peças de teatro], vingavam-se. (PEDRO, 1990:115-116).

Quanto as jovens esposas, mesmo quando não estavam sob a influência da sogra, tendiam, nestes textos, a apresentar certa rebeldia transgressora que provocava situações de

conflito no casamento, e cuja origem, na visão destes autores-homens, estava na falta de autoridade dos maridos para conter estes desvios comportamentais de suas esposas, e isto ocorria porque os homens, “Alberto – [...] Amo minha mulher o mais que é possível amar-se! E esta quase adoração que lhe consagro, faz com que seja ela e não eu quem mande nesta casa!... É preciso por cabo a isto!” (SANTOS JUNIOR: 5). Na perspectiva destes autores, os homens devem amar suas esposas, mas sem perder sua autoridade, e devem exigir que esta seja o que se espera de uma boa esposa, pois, “entre os deveres familiares das mulheres – e acima de tudo – estava o de serem permanentemente agradáveis a seus maridos. [...] Acima de tudo, exigia-se que a esposa dedicasse toda a sua atenção ao marido, demonstrando que vivia apenas para ele”. (BESSE, 1999:79).

A esposa-mulher que não se adaptasse ao seu papel social estaria sujeita ao abandono, a solidão e a miséria. A rebeldia destas esposas se manifesta em sair, constantemente, segundo a perspectiva de seus maridos, de casa com ou sem o seu consentimento, em serem vaidosas demais, ou como a personagem Clotilde que se envolve numa sociedade protetora dos animais e não numa associação de caridade, que seria o “correto” e o desejo de seu marido, ou ainda na intransigência e no excesso de nervos, como os da personagem Zulmira, de *Cala a Boca, Etelvina*. Tudo isso pode arruinar a felicidade de um jovem casal.

Quanto às jovens solteiras, todas elas possuem como ponto em comum o desejo de se casar. E, embora todas desejem poder escolher os seus futuros maridos, essas jovens se adaptam ao projeto paterno, que acaba direcionando suas escolhas. A única exceção está no texto *Grande Manobras*, no qual a personagem Mariquinhas não aceita a imposição paterna. “Mariquinhas – Meu pai, eu só me casarei por minha vontade. [...] Quero casar-me, e hei de casar me com o sr. Malaquias, e já o previno, meu pai, que si quiser obrigar-me, fujo de casa”. (PIRES: 349).

Algumas das jovens deste conjunto cômico apresentam um comportamento “moderno”, como ficar namorando no quintal, nas janelas de casa, ir ao cinema e fazer passeios para serem vistas e olhar os rapazes, usar gírias e expressões francesas, e, principalmente, querer escolher seus maridos. Embora “modernas” e namoradeiras, estas jovens não colocam em risco a sua “pureza”, ou seja, sua virgindade, pois isso colocaria a perder a sua honra e o seu desejo de casamento. Estas jovens são traçadas como sonhadoras, influenciadas pelo cinema e pelos romances, mas, no fundo, todas possuem um só desejo, o de casar-se, e o príncipe encantado acaba sendo, na maioria dos casos, o homem escolhido por seus pais.

A aceitação quase unânime, por parte destas jovens, do projeto paterno, se deve ao seu desejo de casar e na crença de que o amor pode nascer da boa convivência com o marido. Essa realidade se afirma na voz de uma mãe-esposa, ao aceitar o encaminhamento que o marido dá a filha do casal. “Rosa – [...] Eu também quando era moça não queria casar com o Luiz e no entanto, depois de casada, acabei gostando dele” (SANTOS JUNIOR: 2-3).

Ainda procurando reforçar que a escolha paterna é acertada, em dois destes textos se apresenta a jovem solteira que aceita, sem grandes vontades, a escolha paterna, e logo a seguir, depois de casada, está totalmente apaixonada por esse marido. Ou seja, na perspectiva masculina dos autores destes textos, as mulheres são sonhadoras demais, e cabe aos homens, primeiro ao pai e depois ao marido, dar-lhes o norte, o encaminhamento na vida, pois às mulheres dependem do cérebro e do braço masculino, devido a sua fragilidade e incapacidade de tomar decisões, pois elas são eternas crianças.

O universo feminino é, ainda, acrescido pela figura da criada doméstica. Esta personagem não possui nem a dimensão e nem a interferência na ação de seu correlato masculino. Elas podem ser cúmplices da patroa, mas sempre com vistas a melhor servir ao patrão. Enquanto os criados procuram sempre tirar proveito da situação em que lhes colocam os seus patrões, mas são construídos como pessoas de bom caráter e honestas, as criadas apresentam um perfil mais conservador que os criados, e reprovam as condutas “modernas” de suas patroas: “Rosa (só) – [...] A senhora sair de trem de aluguel, sem dizer nada ao senhor!” (PONTES).

A exceção a este perfil de criada aparece no texto *Cala a Boca, Etelvina!* A criada, Etelvina, que forma par romântico com outro criado, o Manoel, num contraponto ao casal burguês que protagoniza a comédia, é uma das responsáveis pelas cenas mais hilariantes que ocorrem no texto, devido a uma série de equívocos, pelo seu linguajar, repleto de gírias e mal elaborado, e pelos seus modos, principalmente à mesa. “Libório – [...] Mas se meter a faca na boca, lambe os dedos, deitar-se em cima da mesa... - Etelvina – O sr. pensa que eu não sei comer numa mesa? Lá na cozinha, com as outras, é que a cousa é a bessa. Mas, quando a zona é distinta, o macaco é outro”. (GONZAGA: 19)

Apesar do seu “esforço”, não consegue esconder sua condição social diante daqueles a quem ela representa o papel de patroa.

Baronesa – [...] Onde foi o Adelino encontrar esta menina?
Macário – [...] Ele me mandou dizer que se casava com uma moça de boa família, pobre, sim, mas honesta e muito bem educada.
Baronesa – Quanto a honestidade, nada posso ainda dizer; mas a respeito de educação, o que me parece é que ela a recebe no meio da rua.

Macário – E uma das mais baixas. Não viu os seus modos agora na mesa?
Baronesa – E a linguagem que ela fala? Eu nunca ouvi coisa igual. (GONZAGA: 51)

Etelvina também sonha em casar e ter condições similares à classe média. Para tanto, deseja também ter criadagem ao se casar. Ela critica sua patroa por exigir demais dos criados. E afirma que quando tiver criados agirá diferentemente. Mas o autor, ao zombar deste desejo de ascensão social, mostra o comportamento de Etelvina, quando “representa” o papel de patroa. “Adelino (desesperado) – Que é que você foi fazer, rapariga? Etelvina – Não fiz nada de mais. A Maria saiu fora da linha e eu sapequei-lhe o braço ... Foi só isso” (GONZAGA: 56).

Na perspectiva desses autores cômicos os segmentos populares não tinham a menor capacidade de adquirir um mínimo de postura, hábitos e de comportamento das classes mais ricas, mesmo quando colocados em outro contexto social, pois lhe faltava o essencial, uma boa educação.

Nas narrativas conservadoras e moralistas, a exemplo destas comédias se recompensa às personagens que agiam conforme os padrões impostos pelo grupo social dominante e se castiga as que transgridem as normas e padrões de valores e comportamentos considerados atípicos e inconvenientes.

Para que possa atingir o seu fim moralizador de corretor de desvios, a personagem cômica deve afrontar o “marco moral de su momento histórico y que, por outro lado, quede claramente el marco legal de los valores ideales de esa sociedad. Es decir, ‘lo que no debe hacer’ enfrentando a ‘lo que si debe hacer’.”(ALATORRE, 1986:68).

Ao defender os valores éticos e morais da burguesia estes textos apresentam personagens transgredindo em aspectos fundamentais a moral dominante, no momento histórico em que foram encenados na União Operária. Sua transgressão pode colocar em risco o “caráter sagrado” do casamento, da família, da honra, do valor do trabalho, e do dinheiro que deve ser ganho, honestamente, e pelo trabalho.

O texto *A Sorte Grande* é o que expõe, deste conjunto textual, o maior número de transgressões desejadas e executadas por um grupo de personagens. Dentre os inúmeros desvios apresentados pelas personagens – o marido desejar separar-se de sua esposa, não considerar a mulher como companheira de vida, a mulher mandar no marido, os pais concordarem num casamento sem amor para sua filha – a maior transgressão da família Cobra é ser viciada em jogo – loteria e do bicho – e de Juvêncio Cobra o seu desamor pelo trabalho,

a ponto de queimar sua casa e sua oficina ao se pensar rico, e, ainda mais, o seu desejo de ganhar dinheiro, ficar rico, através do jogo e não pelo esforço de seu trabalho.

Por isso sua punição, bem como de sua família, foi exemplar, pois ele não ganhou na loteria, ou seja, não tirou a sorte grande, tudo não passou de uma armação do pretendente rico, “filho do capitalista”, que desejando casar com Cecília Cobra, mas impedido por ser rico, elabora uma trama do falso bilhete premiado junto com o vendedor de loteria. Juvêncio não o aceitava como genro porque temia ser rejeitado no futuro, por este genro, pelo fato de serem pobres. Como punição ele perde tudo – a casa, a oficina, tem que ficar com sua mulher e ainda aceitar que sua filha case com o “filho do capitalista”, de quem agora, depende economicamente.

Quanto às mulheres que apresentam certa rebeldia transgressora, sejam jovens esposas ou as moçoilas solteiras, ao correrem o risco de perder sua segurança representada pela figura masculina, do pai ou do marido, retrocedem em suas condutas e aprendem que o seu papel social é o de serem boas donas de casa e, principalmente, o de serem obedientes aos desejos de seus pais ou de seus maridos. E às sogras, estas perversas criaturas, são punidas com puxões de orelhas, purgantes, e com a devida autoridade do marido e do genro, que devem impor-lhe limites muito estreitos.

Ao lado dessas personagens “desviadas”, esse corpus textual representa personagens virtuosas, respeitadas das leis e valores morais e comportamentais que a sociedade burguesa considera adequados, e seus exemplos se contrapõem aos vícios e erros das personagens transgressoras e, conseqüentemente, são recompensadas ao final do texto, seja pelo casamento ou pela harmonização no ambiente familiar, e no caso dos homens, por adquirirem o domínio da casa e a autoridade ante suas esposas.

Referências Bibliográficas:

- ALATORRE, Claudia Cecília. **Análisis del drama**. México: Gaceta, 1986.
- ÁREAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BESSE, Susan K. **Modernizando a Desigualdade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- GOMES, Affonso. **Casar para Morrer! – O morto vivo!** São Paulo: C. Teixeira, 1922.
- GONZAGA, Armando. **Cala a Boca, Etelvina!** São Paulo: Livraria Teixeira, 1940.
- JUNIOR, Santos. **Choro ou Rio**. (xerox).
- MAGALHÃES, Paulo de. **O Interventor**. Rio de Janeiro: SBAT, 1931.
- PEDRO, Joana. *O lugar da sogra na família moderna*. IN: **Revista do Instituto Histórico e**

Geográfico de Santa Catarina. 3ª fase. Nº 9. Florianópolis, 1990, p. 104 a 119.

PIEDADE, M. **A Espada do General.** Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1905.

PIRES, Horácio Nunes. A Sogra. IN: **Bastidores.** Florianópolis: Gab. Typ. Catharinense, 1898.

_____. A Prima. IN: **Bastidores.** Florianópolis: Gab. Typ. Catharinense, 1898.

_____. Grandes Manobras. IN: **Bastidores.** Florianópolis: Gab. Typ. Catharinense, 1898.

PONTES, J. Vieira. **O Visconde da Rosa Branca.** (xerox).

SANTOS, Miguel. **Não me Contes esse Pedaco.** Rio de Janeiro: Pap. e Typ. Coelho, 1937.

SEROMENHO, Luiz F. de Castro. **Ressonar sem Dormir.** São Paulo: Livraria Teixeira, 1956.

SIQUEIRA, Pe. F. M. de. **A Sorte Grande.** Rio de Janeiro: Vozes Ltda., 1951.

SOIHET, Rachel. *História das Mulheres.* IN: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História.** Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 275 a 311.