UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Cibelle Crísley de Fátima Magalhães

JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO

EMANCIPAÇÃO FEMININA, IMPRENSA E DRAMATURGIA: *DO VOTO FEMININO AOS COMPANHEIROS DO SOL*

Belo Horizonte
2025

Cibelle Crísley de Fátima Magalhães

JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO

EMANCIPAÇÃO FEMININA, IMPRENSA E DRAMATURGIA: *DO VOTO FEMININO AOS COMPANHEIROS DO SOL*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área de Concentração e linha de pesquisa: Literaturas Modernas e Contemporâneas/ Literatura, outras Artes e Mídias.

Orientadora: Profª. Drª. Sara Del Carmen Rojo de la Rosa.

Belo Horizonte
2025

Magalhães, Cibelle Crísley de Fátima.
A994v.Ym-j Josefina Álvares de Azevedo – emancipação feminina, imprensa e dramaturgia [manuscrito] : do voto feminino aos companheiros do sol / Cibelle Crísley de Fátima Magalhães. – 2025.
1 recurso online (146 f. : il., tabs., color.) : pdf.

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 136-146.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Azevedo, Josefina Álvares de, 1851-1913. – Voto feminino – Crítica e interpretação – Teses. 2. Azevedo, Josefina Álvares de, 1851-1913. – Companheiros do sol – Crítica e interpretação – Teses. 3. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. 4. Mulheres na literatura – Teses. 5. Feminismo e literatura – Teses. 6. Crítica literária feminina – Teses. 7. Mulheres – Brasil – Condições sociais – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.23

Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário Israel José da Silva – CRB/6-2128
Biblioteca Professor Rubens Costa Romanelli - FALE/UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE CIBELLE CRÍSLEY DE FÁTIMA MAGALHÃES

Número de registro: 2023653694. Às 14 horas do dia 30 (trinta) do mês de maio de 2025, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Dissertação, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 07/05/2025, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO - EMANCIPAÇÃO FEMININA, IMPRENSA E DRAMATURGIA: DO VOTO FEMININO AOS COMPANHEIROS DO SOL*, requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - POSLIT/FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Laureny Aparecida Lourenço da Silva - POSLIT/FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Jéssica Luíza de Sousa Ribas - COLEGUIUM - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 30 de maio de 2025.

Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa**, **Professora do Magistério Superior**, em 02/06/2025, às 11:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Laureny Aparecida Lourenco da Silva**, **Professora do Magistério Superior**, em 03/06/2025, às 10:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Romulo Monte Alto**, **Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 11/06/2025, às 15:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4249998** e o código CRC **5C659DB8**.

À minha avó, Ana, que enche a boca para dizer “Cibelle está na faculdade”.
À minha mãe, Aparecida, que me deu asas para sonhar.
Às mulheres, em suas diversas camadas da sociedade.

AGRADECIMENTOS

À minha família, a começar pela matriarca, minha avó D. Ana, que, apesar de ter sido privada da educação e de ter enfrentado as inúmeras opressões impostas pelo patriarcado, é a pessoa mais sábia que eu conheço. À minha mãe, que sempre me incentivou a estudar, que me ensinou o valor da autonomia e me impulsionou a seguir meus sonhos. Aos meus irmãos, Thiago, Nayara e Lorrayne, por todo apoio e amor, *Always and Forever*.

Ao meu companheiro, Frederico, por estar ao meu lado em todos os momentos, segurando minha mão e me incentivando a cada passo.

À minha orientadora, Sara Rojo, que não só abriu os caminhos do meu campo de visão, mas também me ensinou a ver com mais sensibilidade as nuances da vida e da pesquisa. Sua orientação, profissionalismo e humanidade admirável foram fundamentais para que eu chegasse até aqui.

À Laureny Lourenço, Jéssica Ribas e Flávia Almeida, por me concederem a honra de uma banca composta exclusivamente por mulheres, e, mais que isso, por serem mulheres incríveis e inspiradoras.

Aos meus amigos, que de diferentes maneiras me acompanharam, com paciência, risadas e apoio incondicional. Cada um de vocês teve um papel especial na construção deste momento.

Aos meus colegas de trabalho da Escola Municipal Machado de Assis e da Escola Municipal Maria José Campos Dias, que vibraram juntos comigo, compartilhando as alegrias e os desafios dessa trajetória.

A todos vocês, minha eterna gratidão. Cada um de vocês foi peça fundamental nesta caminhada.

"Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado."
(Georges Didi-Huberman)

RESUMO

A presente dissertação investiga a trajetória de Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913), dramaturga, jornalista, escritora, professora e precursora do feminismo no Brasil, abordando sua atuação na imprensa feminina e feminista, bem como sua contribuição para a emancipação feminina no Brasil do século XIX. A pesquisa se concentra em duas de suas obras teatrais: *O Voto Feminino*, sua única peça amplamente reconhecida, e *Os Companheiros do Sol*, uma obra pouco discutida academicamente e cuja autoria é questionada por se tratar de uma transposição para o português.

A análise de *O Voto Feminino* revela como Azevedo utilizou o teatro como uma ferramenta de protesto político, satirizando a resistência masculina ao sufrágio feminino e propondo a criação de novos papéis sociais para as mulheres na esfera pública. A análise discursiva da peça destaca a estratégia da autora de criar variações de gênero em termos como "deputada" e "senadora", desafiando a linguagem patriarcal vigente.

Em relação a *Os Companheiros do Sol*, a pesquisa realiza uma investigação com fontes primárias, buscando vestígios da peça na imprensa da época. A análise do texto original francês, *Les Compagnons du Soleil*, de Paul de Jay, e das poucas referências brasileiras permite discutir a possível intervenção na autoria de Azevedo, considerando as nuances de tradução, adaptação e versão livre no contexto teatral. A peça revela uma crítica sutil, mas contundente, às estruturas patriarcais e à exploração da mulher como moeda de troca, especialmente por meio da personagem Diana de Monge.

Ao contextualizar a produção de Azevedo no cenário histórico-social do século XIX, a dissertação examina a intersecção entre imprensa, educação e gênero, e a luta das mulheres pelo acesso à educação e aos direitos políticos. Para isso, a pesquisa se fundamenta em teorias feministas, estudos sobre memória e poder, além de conceitos de tradução e adaptação teatral. A pesquisa também aborda o apagamento histórico das mulheres na literatura e no teatro brasileiros, utilizando os conceitos de "aura" e "rastro" de Walter Benjamin, assim como a ideia de "imagens" e "imagens vaga-lumes" de Georges Didi-Huberman e Sara Rojo, para compreender a resistência e a sobrevivência das memórias silenciadas.

Palavras-chave: Josefina Álvares de Azevedo, Teatro, Memória, Imagens, Feminismo.

RESUMEN

Esta disertación investiga la trayectoria de Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913), dramaturga, periodista, escritora, profesora y precursora del feminismo en Brasil, abordando su actuación en la prensa femenina y feminista, así como su contribución a la emancipación femenina en el Brasil del siglo XIX. La investigación se centra en dos de sus obras teatrales: *El Voto Femenino*, su única obra ampliamente reconocida, y *Los Compañeros del Sol*, una obra poco discutida académicamente y cuya autoría es cuestionada por tratarse de una transposición al portugués.

El análisis de *El Voto Femenino* revela como Azevedo utilizó el teatro como herramienta de protesta política, satirizando la resistencia masculina al sufragio femenino y proponiendo la creación de nuevos roles sociales para las mujeres en la esfera pública. El análisis discursivo de la obra pone de manifiesto la estrategia de la autora de crear variaciones de género en términos como "diputada" y "senadora", desafiando el lenguaje patriarcal imperante.

Con relación a *Los Compañeros del Sol,* la investigación realiza un estudio con fuentes primarias, buscando rastros de la obra en la prensa de la época. El análisis del texto original francés, *Les Compagnons du Soleil*, de Paul de Jay, y de las escasas referencias brasileñas permite discutir la posible intervención en la autoría de Azevedo, considerando los matices de traducción, adaptación y versión libre en el contexto teatral. La obra revela una crítica sutil, pero mordaz a las estructuras patriarcales y a la explotación de la mujer como moneda de cambio, especialmente a través del personaje de Diana de Monge.

Al contextualizar la producción de Azevedo en el escenario histórico-social del siglo XIX, la tesis examina la intersección entre la prensa, la educación y el género, y la lucha de las mujeres por el acceso a la educación y los derechos políticos. Para eso, la investigación se basa en teorías feministas, estudios sobre memoria y poder, así como en conceptos de traducción y adaptación teatral. La investigación también aborda el silenciamiento histórico de las mujeres en la literatura y el teatro brasileños, utilizando los conceptos de "aura" y "rastro" de Walter Benjamin, así como la idea de "imágenes" e "imágenes luciérnagas" de Georges Didi-Huberman y Sara Rojo, para comprender la resistencia y la supervivencia de esas memorias silenciadas.

Palabras-llave: Josefina Álvares de Azevedo, Teatro, Memoria, Imágenes, Feminismo.

ABSTRACT

This dissertation investigates the trajectory of Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913), a playwright, journalist, writer, teacher, and pioneer of feminism in Brazil, addressing her work in the women's and feminist press, as well as her contribution to the emancipation of women in nineteenth-century Brazil. The research focuses on two of her theatrical works: *O Voto Feminino,* her only widely recognized play, and *Os Companheiros do Sol*, a work scarcely discussed in academic circles and whose authorship is questioned because it is a translation into Portuguese.

The analysis of *O Voto Feminino* reveals how Azevedo used theater as a tool for political protest, satirizing male resistance to women's suffrage and proposing the creation of new social roles for women in the public sphere. The discursive analysis of the play highlights the author's strategy of creating gendered forms of terms such as "deputy" and "senator," challenging the prevailing patriarchal language.

Regarding *Os Companheiros do Sol*, the research carries out an investigation with primary sources, looking for traces of the play in contemporary press. The analysis of the original French text, *Les Compagnons du Soleil,* by Paul de Jay, and the few Brazilian references enables a discussion of Azevedo's possible intervention in the authorship, considering the nuances of translation, and both faithful and loose adaptation within the theatrical context. The play reveals a subtle but scathing critique of patriarchal structures and the exploitation of women as a currency of exchange, especially through the character Diana de Monge.

Contextualizing Azevedo's production in the historical-social scenario of the nineteenth century, the dissertation examines the intersection between press, education and gender, and the struggle of women to gain access to education and political rights. To this end, the research is based on feminist theories, studies on memory and power, as well as concepts of translation and theatrical adaptation. It also addresses the historical silencing of women in Brazilian literature and theater, using Walter Benjamin's concepts of "aura" and "trace", as well as Georges Didi-Huberman and Sara Rojo's idea of "images" and "firefly images", to understand the resistance and survival of silenced memories.

Keywords: Josefina Álvares de Azevedo, Theater, Memory, Images, Feminism

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- L'esclavage des noirs – Olympe de Gouges 48
Figura 2 – Nota de Falecimento de Azevedo 51
Figura 3- Sepultamento de Azevedo 51
Figura 4 - Missa de trigésimo dia 52
Figura 5 - Missa de trigésimo dia 53
Figura 6 - Poema de Azevedo 54
Figura 7 – Nota de Tradução A Família 71
Figura 8 - Nota de Tradução A Família 71
Figura 9 - Elenco 72
Figura 10 - Nota de Vertido Livremente - A Família 73
Figura 11 - Nota de Versão Livre - Gazeta de Notícias 73
Figura 12 - Nota do Seu drama - Diário de Notícias 74
Figura 13 - Nota de Tradução - Diário de Notícias 75
Figura 14 - Nota de Tradução - Diário de Notícias 76
Figura 15 - Nota de Vertido Livremente – Diário de Notícias 76
Figura 16 - Nota de Terceira Apresentação - Diário de Notícias 77
Figura 17 - Nota de Quarta Apresentação - Diário de Notícias 78
Figura 18 - Nota de Tradução - O Paiz 78
Figura 19 - Nota de Segunda Apresentação - O Paiz 79
Figura 20 - Nota de O Drama - O Paiz 79
Figura 21- Nota de Um Drama - Novidades RJ 80
Figura 22 - Nota de Tradução - Novidades (RJ) 80
Figura 23 - Les Compagnons Du Soleil 83
Figura 24 - Folhetim O Voto Feminino 102
Figura 25 - Esquema da Tradução 106

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Datas de apresentações de Os Companheiros do Sol divulgadas em jornais 81
Tabela 2 – Termos Utilizados..... 103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **14**

1. IMPRENSA, EDUCAÇÃO E GÊNERO **23**

2. DRAMATURGIA(S) DE JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO **45**

2.1 O voto feminino **45**

2.2 Os Companheiros do Sol **70**

2.3 Tradução, versão livre e adaptação **104**

3. APAGAMENTO E RASTRO **114**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **129**

REFERÊNCIAS **134**

INTRODUÇÃO

A produção literária feminina brasileira, ao longo da história, foi marcada por um silêncio imposto, resultado das dinâmicas de exclusão e marginalização das mulheres, tanto no campo literário e dramático quanto na esfera pública. Escritoras como Maria Firmina dos Reis, autora da primeira obra literária publicada por uma brasileira, *Úrsula* (1859); Carolina Maria de Jesus, com seu célebre *Quarto de Despejo* (1960); Nísia Floresta, pioneira na luta pelos direitos das mulheres com *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens* (1832) e Cecília Meireles, uma das maiores poetas brasileiras, com obras como *Ou Isto ou Aquilo* (1964), são exemplos de que, embora suas contribuições tenham sido significativas, o devido reconhecimento de seus trabalhos só veio muito tempo depois. Essas escritoras, ao longo de suas trajetórias, não apenas enfrentaram os obstáculos de um campo literário predominantemente masculino, mas também estiveram em um contexto social em que suas vozes eram silenciadas ou marginalizadas.

Na dramaturgia, o cenário não foi muito diferente. Embora o teatro fosse uma área em que muitas mulheres se dedicavam, suas obras demoraram a ser reconhecidas e valorizadas. Nomes como Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), Julieta de Mello Monteiro (1863-1928), Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), e Guilhermina Rocha (1879-1938), que escreveram peças importantes, não conseguiram alcançar a mesma visibilidade que dramaturgos homens da época. No século XX, dramaturgas como Maria Jacintha (1906-1994), Didi Fonseca (1915-1994), Hilda Hilst (1930-2004), Leilah Assumpção (1943-2021), Adélia Prado (1935-) e Consuelo de Castro (1946-2016) também se destacaram, mas igualmente enfrentaram obstáculos para que suas produções fossem amplamente reconhecidas. Esse cenário reflete a persistente luta das mulheres por visibilidade e igualdade no campo artístico e literário, em que suas contribuições continuaram a ser minimizadas ou desvalorizadas por um longo período.

O primeiro projeto de dissertação que deu origem a esta pesquisa tinha Anália Emília Franco Bastos como protagonista. Para isso, foi realizado um levantamento em diversas fontes das dramaturgias atribuídas a autora, escritas e encenadas entre o final do século XIX e o início do século XX. As peças identificadas foram: *A Escolinha*, drama em um ato; *A Feiticeira*, drama em três atos; *A Caipirinha*, comédia em um ato; *As Criançolas*, comédia em um ato; *A Filha Ingrata*, drama em dois atos; *A Neta Vaidosa*, drama em dois atos; *Quim-quim*, comédia em um ato; *Retrato de Lina*, comédia em um ato; e *As Duas Colegiais*, comédia em dois atos. No

entanto, a escassez de materialidade que pudessem dar suporte a uma investigação mais profunda também permanecia, sendo que só foi possível localizar os títulos das peças, nenhuma informação além, revelando a fragilidade do registro histórico das obras de Anália Franco. A ausência de suas dramaturgias, bem como a dificuldade em encontrar fontes primárias sobre sua trajetória, apontam para o apagamento histórico a que ela foi submetida, um fenômeno que, infelizmente, é comum não apenas no caso de Anália Franco, mas também de muitas outras dramaturgas, como Josefina Álvares de Azevedo.

Esse fenômeno não é apenas o resultado de uma suposta falta de produção literária por parte das escritoras, mas de uma construção histórica que, por meio de mecanismos de poder, obscureceu e desvalorizou suas contribuições. De um lado, havia o peso do gênero e as inúmeras desigualdades e limitações no acesso; do outro, para as autoras que conseguiram acessar esse espaço, estava a literatura brasileira, tradicionalmente dominada por um cânone masculino que ignorava ou relegava a um plano secundário a presença feminina, tanto em termos de autoria quanto de recepção crítica. Gilbert e Gubar (1979, p. 33) afirmam que "O patriarcado literário insiste em ver as mulheres como *outras*, ou como uma subclasse literária, subordinada aos homens, cujas obras devem ser avaliadas com uma perspectiva de inferioridade", e esse viés frequentemente avaliou as obras das mulheres a categorias de baixa relevância.

Um reflexo desse processo de exclusão pode ser visto na Academia Brasileira de Letras, fundada no final do século XIX, mas que só teve sua primeira integrante mulher, Rachel de Queiroz (1910-2003), em 1977. Isso ilustra como, até mesmo as escritoras de grande destaque, demoraram a conquistar espaços de prestígio no cenário literário e acadêmico nacional. A resistência a incluir mulheres nesses espaços de poder evidencia as barreiras estruturais que impediam o pleno reconhecimento de suas contribuições.

Em resposta a essa lacuna histórica, a tendência arqueológica de recuperação da produção literária feminina surge como uma abordagem que visa reavaliar, resgatar e valorizar as obras e as autoras que, ao longo do tempo, foram marginalizadas ou esquecidas. Souto Maior (1995) afirma que uma parte significativa dos estudos arqueológicos realizados nos últimos anos pela crítica feminista anglo-americana tem se dedicado a cumprir a urgente e desafiadora tarefa de tornar visível e audível o papel das mulheres na história das artes, para além da literatura. Esses estudos não apenas buscam recuperar as muitas vozes silenciadas pela historiografia oficial, mas também evidenciam como a organização social da produção artística

tem, ao longo dos séculos, sistematicamente excluído a participação feminina.

Atualmente no Brasil há uma multiplicidade de mulheres na dramaturgia e coletivos que fomentam e fortalecem as produções e o protagonismo feminino. Esta diversidade também se espalha geograficamente, entretanto, cientes da impossibilidade de citar todas elas, destacaremos apenas algumas que perpassam a trajetória da pesquisadora e da pesquisa.

No estado do Espírito Santo, evidenciamos o coletivo *Elas Tramam,* um grupo que propõe uma abordagem coletivista de escrita, que se caracteriza não apenas pela inserção e representação feminina, mas também por uma perspectiva feminista de empoderamento. Uma das obras destacadas é o livro *Elas Tramam*, que possui 14 dramaturgias de autorias femininas capixabas, sendo: *Não se nasce mulher, morre-se* – de Meiriele Lemos; *Dá a mão pro bicho não entrar* – de Priscila Gomes; *Com pernas e braços* – de Alana Diniz Tesch; *Encontros de um pós ser* – de Brenda Perim; *Isso não é uma peça de teatro* – de Maria Aidê Malanquini; *Quem tem medo da montra?* – de Alessandra Pin Ferraz; *Homens amarelos* – de Rejane Arruda; *Sirene* – de Kate Parker; *Entre* – de Patrícia Eugênio; *Simplicidade* – de Camila Degen; *Vestida de Fome* – de Xis Makeda; *Café às quatro* – de Lorena Lima; *Afogados* – de Simony Leite Siqueira e *Aranhas inebriadas, vespas amortecidas* – de Melina Leal Galante.

Em Minas Gerais, destacamos o coletivo *Mulheres Míticas,* um grupo de artistas-investigadores que compõe a cena teatral de Belo Horizonte, produzindo espetáculos que passam por corpos e histórias de mulheres latino-americanas. Criado em 2014 e composto por Felipe Cordeiro, Ibi Monte, Jéssica Ribas, Luísa Lagoeiro e Sara Rojo, seus espetáculos, até o momento, são *Clamour + E se Eva não tivesse dentes?* (2014); *O Deszerto* (2016); *Classe* (2019); *Hilda Penha* (2021), projeto audiovisual feito na pandemia da Covid-19; *A Mulher Porca* (2021), outro projeto audiovisual na pandemia, e *Balada para sofrer con gusto* (2023). Todas as dramaturgias montadas pelo coletivo possuem o protagonismo de mulheres em diferentes épocas e contextos, passando desde Eva, do Éden, até Eva Perón. Uma grande marca do grupo são os fundamentos sociopolíticos bem delimitados, assim, suas construções teatrais são pensadas em vieses que envolvam identidades, memórias e violências.

É importante pensarmos que o teatro feito por mulheres ou sobre mulheres, na atualidade, também possui uma grande carga política. Se a luta central não é mais o direito ao voto feminino, a pauta avança e aponta para temas caros como o corpo negro, abordado por

mulheres como Cidinha da Silva , Grace Passô e Leda Maria Martins; representatividade LGBTQIAP+, com Ave Terrena e Marcia Zanelatto; privação de liberdade/mulheres encarceradas e maternidades retratada pela Zula Cia; violência doméstica, sexual e saúde mental, dramatizado por Ana Régis (1970-), dentre tantos outros que poderíamos citar.

Ao longo da história, inúmeros obstáculos e restrições sociais foram construídos com o apoio do discurso ocidental sobre a natureza feminina, cujas formulações, ajudaram a moldar a tradição patriarcal. Essa visão definiu o dom da criação artística como intrinsecamente masculino e a negação do direito das mulheres de desenvolverem suas habilidades intelectuais como artistas, ditando o lugar feminino como materno, angelical e dedicado ao lar. Isso afetou não apenas a literatura, mas também a música, o teatro, a escultura, a pintura, o cinema, entre outras áreas.

Pensando nessa tradição patriarcal, na influência das ideias iluministas e no apagamento histórico das produções femininas, é essencial que primeiro trilhemos um caminho pelas veredas dos contextos sociais e históricos, iniciando pela posição da mulher na sociedade do século XIX, período em que começa nossa pesquisa, tendo em vista que, no Brasil, seu espaço estava restrito ao âmbito doméstico, sem direitos fundamentais como a propriedade, o voto, o divórcio e o acesso à educação. Christine de Pizan (1405) faz uma declaração poderosa ao afirmar que o primeiro grande ato de rebeldia das mulheres foi o desejo de ler, e o segundo o de aprender a ler. Para ela, ler é sinônimo de saber, e foi por meio desse processo de letramento que as mulheres conseguiram acessar novos espaços e, assim, tomaram consciência do papel que ocupavam na sociedade. Duarte (2017, p. 14) nos revela que, nas primeiras décadas do século XIX, a literatura, a imprensa e a conscientização feminista emergiram praticamente simultaneamente no país, e aqui incluímos, também, a dramaturgia de mulheres.

Na obra *O Opúsculo Humanitário* (1853), Nísia Floresta apresenta um grande panorama da educação feminina no Brasil, com o intuito de questionar os seus modos e meios. A abertura das escolas públicas para meninos e meninas foi autorizada no ano de 1827, mas ocorreu apenas nos locais mais populosos do Brasil, como Rio de Janeiro, Salvador, Recife e Vila Rica. Contudo, essa abertura esteve longe de ser uma concessão para o desenvolvimento pleno das mulheres, e, embora fosse um passo importante, ela se restringia ao ensino das primeiras letras, sem um aprofundamento nas possibilidades de uma formação mais crítica e ampla. A concepção de que a educação feminina deveria preparar as mulheres exclusivamente para a vida doméstica

predominou por muito tempo, impondo sérias limitações ao processo de emancipação das mulheres.

A educação, nesse contexto, não se apresentava como um meio para o desenvolvimento da autonomia intelectual, mas como uma forma de conformação. De um lado, havia o medo de que a instrução feminina levasse a uma conscientização política e social, e esse era um fator que contribuía para a exclusão das mulheres de muitos espaços educacionais, especialmente nos níveis superiores. Do outro lado, caso acessassem a escolas, as mulheres se deparavam com o discurso que associava a educação feminina ao cumprimento do papel tradicional da mulher na sociedade, ideia que também estava ligada ao temor de um desafio à ordem estabelecida, pensada como uma estratégia de manutenção do poder patriarcal.

Simone de Beauvoir (1963, p. 34) declara que o que pretendem os opressores é "transformar a mentalidade dos oprimidos e não a situação que os oprime", para que continuem dominando-o. Assim, a luta pela educação feminina foi um processo complexo, que não se limitava a um ato de aprendizagem, mas se tornava uma questão de liberdade e emancipação.

Já o direito à acesso ao ensino superior foi concedido pelo Decreto nº. 7.247, de 19 de abril de 1879, em seu artigo 1º, tornava livre o ensino "superior em todo o Império" (Brasil, 1879). Entretanto, apesar do decreto, Souza (2022, p. 50) declara que para as candidatas solteiras, era necessário apresentar autorização dos pais e as candidatas casadas deveriam apresentar autorização do cônjuge. Apesar de novos desafios, a formalização da educação feminina, mesmo que ainda com restrições, foi um passo importante para a mudança social.

Esse movimento, que se desenvolve paralelamente ao acesso das primeiras mulheres à educação, impulsionou a crítica e a produção literária feminina, fazendo com que os periódicos se tornassem a principal plataforma para divulgar ideias e obras. Além disso, essa circulação de pensamentos e produções teve um papel crucial na formação de um movimento feminino que, ao agregar outras mulheres, provocou um impacto social significativo, impulsionando mudanças estruturais e culturais.

Refletindo sobre a intersecção entre educação/literatura, imprensa e feminismo, colocaremos nossos olhos especificamente na imprensa feita por mulheres, no Brasil e no mundo, tendo Constância Lima Duarte, Dulcília Schroeder Buitoni e Zahidé Lupinacci Muzart como as principais teóricas que guiarão nossas discussões sobre a imprensa feminina e

feminista. Mais do que um mero meio de comunicação, a imprensa feminista foi uma das principais responsáveis pela construção de um novo imaginário social que se configurou como um espaço fundamental para a expressão e a organização das mulheres, permitindo que suas vozes fossem ouvidas e suas lutas ganhassem visibilidade. Foi por meio da imprensa que elas puderam divulgar suas ideias, contestar as normas estabelecidas e provocar debates em uma sociedade que, em muitos aspectos, ainda as relegava ao espaço privado.

A pesquisa que se segue só foi viável graças ao acesso a arquivos de periódicos, o que nos permite inferir que a imprensa continua desempenhando um papel fundamental até os dias de hoje, servindo como um canal para reverberar as vozes dessas mulheres. Esse fato revela a existência de uma fonte quase inesgotável, que oferece um vasto potencial para futuras investigações e aprofundamentos sobre a temática.

Ao falar sobre imprensa, colocaremos em cena nossa grande protagonista, Josefina Álvares de Azevedo, que dentre seus grandes feitos fundou o periódico *A família*, em 1888. Ali, ela encontrou melhores condições para a divulgação de suas ideias, o que permitiu que o periódico circulasse ininterruptamente sob sua direção até 1897, coincidentemente o mesmo ano em que publicou o último de seus três livros conhecidos. No ano seguinte, 1898, Azevedo retomou a publicação do jornal, embora as informações sobre essa nova fase sejam escassas, limitando-se a uma breve menção na revista *A Mensageira*, que agradeceu o envio do primeiro número da nova fase de *A Família*, caracterizada como uma revista voltada para a defesa da emancipação feminina.

Após o ano de 1898, pouco se sabe sobre a trajetória de Josefina Álvares de Azevedo, uma mulher que, segundo Souto Maior (2001, p. 48), embora modesta ao afirmar que tinha pouca habilidade em esgrimir a pena, na prática demonstrou justamente o contrário, aliando grande destreza a uma coragem admirável ao usar a escrita como uma poderosa ferramenta de luta pelos direitos sociais e políticos das mulheres no Brasil. Sua produção jornalística e literária continua sendo, até hoje, a principal fonte de informações sobre sua vida, no entanto, além de suas próprias obras, esta análise contará também com as valiosas contribuições de duas de suas importantes pesquisadoras: Valéria Andrade Souto Maior e Karine da Rocha Oliveira.

A proposta inicial do periódico *A Família*, com um foco na educação da mulher enquanto esposa e mãe, foi gradualmente ampliada, refletindo a crescente consciência de

Azevedo sobre o papel fundamental da instrução feminina como base para a transformação social, não apenas da mulher, mas da sociedade como um todo. Ademais do material jornalístico d'*A Família*, utilizaremos os aportes de Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, e Heleieth Iara Bongiovani Saffioti para tratarmos sobre o panorama educacional do século XIX no Brasil.

Com a ampliação de sua luta, Josefina Álvares de Azevedo passou a imprimir forças em causas como o direito ao divórcio, à propriedade e ao voto, sendo que este último a consagrou como dramaturga com a peça *O Voto Feminino.* Ao tratar desta dramaturgia, primeiro faremos uma revisão sobre duas mulheres que antecederam e provavelmente inspiraram Azevedo na luta pelo direito ao voto, sendo Mary Wollstonecraft, na Inglaterra em 1792 e Olympe de Gouges, na França em 1791. Dentre as similaridades, Gouges também foi dramaturga e utilizou o teatro como forma de protesto, escrevendo e colocando em cena dezenas de peças que reivindicavam pautas feministas e antiescravagistas.

Em *O Voto Feminino*, Azevedo oferece um retrato fiel e minucioso de diversos aspectos da sociedade fluminense de seu tempo, especialmente no que diz respeito à questão da emancipação feminina. A obra revela a complexidade das relações de gênero ao retratar, de um lado, a mulher forte, consciente de seus direitos e de seu valor, que busca a afirmação de sua liberdade e igualdade; e, de outro, aquela que, de maneira mais tímida, hesita em reconhecer a extensão de sua própria capacidade e poder, refletindo as tensões internas que surgem dentro das próprias mulheres diante das normas sociais que lhes são impostas.

Ao mesmo tempo, a dramaturga constrói figuras masculinas que ilustram a diversidade de atitudes da época em relação ao movimento feminino. Por um lado, apresenta o homem conservador e preconceituoso, que se vê imerso em planos estéreis, tentando resistir à ofensiva feminina com atitudes retrógradas e disfarçadas de proteção, mas que, na realidade, revelam um medo profundo da mudança. Por outro lado, há o homem mais aberto ao diálogo e à parceria; aquele que, em sua própria incapacidade ou desinteresse, acaba se mostrando mais disposto a dividir seus privilégios e poder com a mulher, embora não sem limitações e contradições.

Além de revisar as contribuições de Souto Maior, pioneira na análise deste espetáculo, traremos novas discussões sobre a peça, como a criação de variações linguísticas para marcar o gênero, uma estratégia utilizada por Josefina Álvares de Azevedo para visibilizar as mulheres

em espaços políticos dominados por homens. Ao criar cargos que ainda não existiam para mulheres, Azevedo também introduz termos como *deputada* e *senadora* para romper com a tradição masculina nas funções políticas. Orlandi (2012) e Rago (2021) destacam que a linguagem e o discurso são essenciais na construção de ideologias e identidades sociais, sendo um meio de resistência à dominação cultural. O caso da ex-presidenta Dilma Rousseff, que insistiu no uso do termo *Presidenta*, reflete a luta contra uma linguagem que nega o protagonismo feminino até o presente.

A partir do *Voto feminino*, considerada a única peça de Azevedo, esta pesquisa se propõe a discutir sobre uma segunda obra que poderíamos atribuir à Josefina Álvares de Azevedo, ainda sem nenhum estudo no Brasil: *Os Companheiros do Sol.* Este drama é citado raríssimas vezes como uma tradução realizada por Azevedo, logo, utilizaremos de fontes primárias como os periódicos *A Família, Gazeta de Notícias, Diário de Notícias, O Paiz* e *Novidades RJ* para levantar dados como datas das apresentações, atores e termos utilizados na divulgação do espetáculo, os quais tratam a peça como tradução, tradução livre, versão, versão livre e outros.

Dada a falta de materialidade e texto cênico de *Os Companheiros do Sol,* por meio de uma tradução própria de *Les Compagnous du Soleil*, de Paul de Jay (1876), disponível na Biblioteca Nacional da França, discutiremos a estrutura do drama, história, personagens, as rubricas e o caráter político da peça, marca presente em todos os trabalhos de Josefina Álvares de Azevedo.

Prosseguindo, discorreremos sobre algumas teorias e conceitos de tradução, a luz de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Patrice Pavis e Linda Hutcheon. Adotaremos também alguns gestos de fabulação e tentativas de remontagem, sem a intenção de fornecer uma resposta definitiva, já que a problemática em questão vai além da atribuição de autoria a Azevedo, ou seja, o foco desta pesquisa não está apenas em localizar Josefina Álvares de Azevedo como autora de maneira estrita do espetáculo *Os Companheiros do Sol,* mas em reconhecer a importância de seu trabalho e contribuição para o campo teatral. Trilhar este caminho é entender a complexidade da criação teatral como um processo múltiplo e dinâmico, em que a autoria não se define apenas por um nome, mas por um conjunto de relações e práticas criativas que pode envolver a tradução, a adaptação, a interpretação e a construção contínua das obras.

Por fim, discutiremos o apagamento das mulheres na história e literatura, em uma

relação entre memória e poder. Sob os aportes de Virgínia Wolff e Elaine Showalter, destacaremos a formação do cânone como instância de manutenção do poder, que marginalizou qualquer produção que escapasse aos critérios tradicionalmente estabelecidos por ele. Reverberaremos essa discussão utilizando os conceitos de aura e rastro, de Walter Benjamin, para relatar a perda de uma parte significativa da memória coletiva, que deixa de ser contada de forma autêntica e simbólica para ser retratada de forma fragmentada. Ao final, sob os aportes de duas grandes pesquisadoras contemporâneas brasileiras, Júlia Morena Costa e Sara Rojo, discutiremos as ideias de memória, imagem e teatro. Costa contribui com uma reflexão sobre como a história é constantemente reconfigurada, destacando a importância de resgatar as vozes silenciadas e marginalizadas. A partir da análise das lacunas e dos não-ditos na narrativa historiográfica, ela propõe que a história deve ser entendida como um campo dinâmico, no qual múltiplas perspectivas podem se encontrar. Já Sara Rojo enfatiza a potência do teatro como espaço de resistência e reinvenção da memória, além de explorar a ressurgência das utopias do passado através de "imagens vaga-lumes". Essas contribuições serão fundamentais para compreender a interseção entre memória, poder e resistência, especialmente no contexto da dramaturgia.

O resgate dessa memória brasileira, particularmente no que tange a contribuição das mulheres para as artes, tem avançado de forma lenta e gradual, refletindo a problemática histórica que silenciou suas produções ao longo dos séculos. Embora as pesquisas nas últimas décadas tenham se intensificado, o foco predominante das investigações tem sido na literatura, com ênfase no resgate da ficção narrativa e da poesia de escritoras, enquanto a dramaturgia feminina, um campo igualmente significativo, caminha lentamente.

Em sua dissertação, que posteriormente foi transformada em livro, Valéria Andrade Souto Maior (1995) observa que, apesar do notável avanço dos estudos sobre Mulheres e a Literatura no Brasil nos últimos anos, ainda há uma imensa lacuna a ser preenchida. Isso se deve ao fato de que, a cada nova investigação, além de se descobrirem novos nomes e obras do passado, surgem também incontáveis caminhos e pistas que abrem possibilidades para futuras pesquisas. Nesse contexto, esta pesquisa seguiu caminhos recém-desbravados, coletando pistas, manipulando-as e desdobrando-as, ao mesmo tempo em que criava trilhas e novas pistas ao longo de sua jornada, permitindo que o processo de descoberta e análise continue a se expandir e que seja perpetuado por futuras investigações.

1. IMPRENSA, EDUCAÇÃO E GÊNERO

Durante o período colonial dos Estados Unidos, assim como na Europa do século XVII e XVIII, as mulheres eram consideradas subordinadas aos homens e dependentes de seus parentes masculinos dentro da família. No Brasil, a situação não era diferente, a sociedade era patriarcal, em que os homens exerciam controle e poder sobre a família, e as mulheres eram consideradas inferiores e dependentes. Enquanto os homens reivindicavam com firmeza a esfera pública, incluindo a vida econômica, como seu domínio exclusivo, à mulher era reservada a esfera particular, sendo destinadas principalmente ao casamento e à maternidade, tendo como principal função procriar, cuidar dos filhos e do lar. Tudo o que era referente à vida pública, lhe era negado, como participação política, direito ao voto, acesso a cargos públicos ou posições de liderança na sociedade.

Além disso, as mulheres comumente sofriam com a violência doméstica e a falta de proteção legal. Não tinham direito à propriedade, sendo elas também consideradas propriedade dos homens em sua família. Divórcios eram raros e difíceis de serem obtidos, tinham poucas oportunidades de educação, e aquelas que desobedeciam às normas impostas pela sociedade eram punidas e excluídas dos ciclos sociais. Com os adventos do Iluminismo e a Revolução Francesa, ainda no século XVIII, as mulheres ocuparam linhas de frente na busca por direitos.

A ideia iluminista de que o ser humano é o centro do universo colocava o homem como portador de uma espécie de luz natural, ou seja, uma racionalidade que se traduz na habilidade natural de aprender e conhecer o que é essencial para suas ações. Quando surgem as ideias do século das Luzes, surgem as noções de autonomia, igualdade e liberdade, princípios fundamentais da Revolução Francesa.

Durante a Revolução Francesa as mulheres tomaram as ruas e se manifestaram. Contudo, assim que as pautas avançaram em novas possibilidades de ampliação de direitos, houve um movimento discursivo em direção a uma marcação específica entre os espaços, delimitando as esferas públicas e privadas, por meio da valorização da família e da diferenciação dos papéis femininos e masculinos, que deveriam funcionar em oposição: mulheres domésticas e homens políticos.

Mesmo com avanços e retrocessos, as mulheres não deixaram de se organizar em prol de emancipação. A imprensa já estava sendo utilizada como ferramenta de grande importância na articulação feminina para a conquista de direitos, mas nem sempre foi usada para este fim. Voltando um pouco para o seu surgimento, os registros apontam que o primeiro periódico dedicado ao público feminino surgiu na Europa, inicialmente na Inglaterra, com o *The Ladies' Mercury*, no final do século XVII, especificamente em 1693. Buitoni (1986) afirma que o jornal trazia até uma seção de consultório sentimental, que fez um enorme sucesso. Em 1770 surge o primeiro periódico feminino na Itália, o *Toilette,* e em 1774 o primeiro na Alemanha, o *Akademie der Grazien*. Os três países tiveram outros jornais voltados ao público feminino que tinham por objetivo apresentar novidades, dentre elas horóscopos e modelos de tricô.

Entretanto, foi na França que o periodismo feminino se consolidou. O primeiro que se sabe é o *Courrier de la Nouveauté*, datado de 1758. Em 1759 surge o *Journal des Dames* que apresentava contos, poesias, críticas de livros e peças de teatro. Depois esse jornal passou a chamar-se *Journal des Dames et des Modes*, com a introdução de textos sobre modas e com recursos de gravuras, sendo publicado até 1778. Buitoni (1986, p.26) descreve como era esse jornal, cujo proprietário era um excêntrico da época, famoso por suas roupas transparentes:

> O jornal dava conselhos sobre educação, "modernos" para a época: falava na mãe de família que se ocupava ela mesma dos filhos e elogiava os externatos para moças que estavam aparecendo e substituindo pensionatos e internatos. A publicidade estava nascendo: livros, roupas, objetos variados apareciam, às vezes com preços, em pequenos anúncios de editoras, lojas, pequenas fábricas. (Buitoni, 1986, p.26)

Nos Estados Unidos, o primeiro jornal feminino foi o *American Magazine*, mas não obteve muito reconhecimento, sendo ofuscado pelo *Ladies' Magazine*, criado por Sarah Josepha Hale, no ano de 1828. Além do periódico, Hale inventou também o jornalismo de serviço, uma das grandes vertentes do jornalismo norte-americano até os dias de hoje. Buitoni (1986) afirma que Hale era uma grande feminista que lutava pela educação como direito fundamental das mulheres, mas que em seu jornal, jamais havia pronunciado a palavra política, "sendo uma lutadora, mas usando sedas e luvas" (Buitoni, 1986, p. 28).

A partir da Revolução Francesa, começou a surgir o que podemos denominar de imprensa feminista, tendo como pioneirismo na França o *L'athénée de dames,* fundado por um grupo de mulheres. O jornal tentava trazer temas progressistas e políticos, intercalando com o modelo tradicional e mantendo o correio sentimental, mas suas leitoras não aprovaram a ideia. Nesta nova empreitada feminina, ocorreram alguns desencontros nos ideais que fizeram alguns jornais tomarem caminhos opostos. Em 1848 três mulheres fundam um jornal literário chamado *La Voix des femmes*, que, de acordo com Buitoni (1986, p.30), elas eram revolucionárias e seu lema era "Trabalho, Pátria e Família", mas seus argumentos ainda eram moralistas. Ainda neste mesmo ano surgiu o *La Politique des Femmes*, que depois se tornaria *L'Opinion des femmes*, jornal criado por mulheres operárias, sob o slogan de "Liberdade, Igualdade e Fraternidade para todos e todas".

Nesta última vertente, destacaremos dois jornais que foram muito importantes na base para o que se seguirá de análise e discussões nesta pesquisa. O primeiro é o *Le Droit des Femmes*, conhecido também como *L' Avenir Des Femmes,* criado em 1869 por uma célebre mulher chamada Maria Deraisme, que, dentre outros feitos, foi a primeira mulher a entrar na maçonaria. O periódico foi mantido durante 20 anos e trazia seções artísticas, científicas e principalmente políticas, impactando na promulgação de importantes leis da época. Buitoni (1986, p. 31) afirma que o jornal lutava em prol dos direitos civis das mulheres, exigindo salários iguais para homens e mulheres e o direito de exercerem as profissões de médicas e advogadas, além de reestabelecimento ao divórcio.

O segundo é o *La Citoyenne*, criado em 1881 por Hubertine Auclert e mantido até 1891. Este periódico é considerado o primeiro jornal sufragista, sendo assim o pioneiro a exigir mudanças no código civil para que as mulheres pudessem votar e concorrer a cargos públicos. Auclert é uma das periodistas que se torna inspiração para Josefina Álvares de Azevedo, da qual trataremos a seguir, tendo inclusive um de seus textos publicado de forma traduzida no jornal *A Família*, em 1891, na edição 112.

No início do século XIX no Brasil, era socialmente desaprovado que as mulheres saíssem de casa, a menos que fosse para ir à igreja e, mesmo assim, deveriam estar acompanhadas. Aos poucos, essas mulheres começaram a ocupar espaços antes restritos aos homens, como teatros, cafés e comércios. Com o desenvolvimento do capitalismo, além das mulheres se colocarem como consumidoras, foram incluídas também como mão de obra.

Alguns estudos afirmam que o capitalismo desintegrou o patriarcado quando deslocou o centro de organização do trabalho das famílias para as empresas, compreendendo que a mulher também serviria de força individual de trabalho, e dessa forma entende-se que foi o capitalismo quem proporcionou o avanço nas pautas feministas e conquistas de direitos. Entretanto, concordamos com Segato (2022) quando esta afirma que o capitalismo necessita da ordem patriarcal para manutenção das desigualdades. A natureza do Estado é patriarcal e não há interesse algum de mudança, nem atribuição de direitos femininos como sendo uma questão emancipatória propiciada por esse capitalismo.

Reconhecemos que, com a consolidação do capitalismo, diversas mudanças ocorreram na vida das mulheres no século XIX, no Brasil e no mundo, entretanto, não confundamos isso com o desmantelamento do patriarcado e das estruturas de poder, pois o capitalismo nunca se interessou, pelo contrário, em mudar essa ordem.

No Brasil somente no século XIX houve permissão para a imprensa feminina, o que não impediu que houvesse jornais antes disso. O primeiro periódico destinado às mulheres é considerado o *Espelho diamantino*, fundado no Rio de Janeiro pelo jornalista francês Pierre Plancher, em 1827, e mantido até o ano seguinte. Suas principais pautas eram moda, literatura, artes e já defendia algumas ideias políticas como o direito das mulheres a uma educação digna. Após o *Espelho diamantino*, presididos por homens, podemos destacar o *Mentor das brasileiras* (São João del-Rei, MG, 1829-1832)*; O Despertar das brasileiras* (Salvador, BA, 1830-1831)*; Espelho das brasileiras* (Recife, PE, 1831); *Verdadeira Mai do Simplício* ou *A Infeliz Viúva Peregrina* (Rio de Janeiro, RJ, 1831) e *A Fluminense exaltada ou A Mulher do Simplício* (Rio de Janeiro, RJ, 1832-1846).

Há algumas discussões propostas nesta pesquisa e uma delas é referente ao primeiro jornal feminino fundado por uma mulher no Brasil. No artigo *A mulher de letras: no rastro de uma história,* publicado em 2009, Duarte e Paiva afirmam que o primeiro jornal presidido por uma mulher, Juana Paula Manso, é o *Jornal das Senhoras*, fundado no Rio de Janeiro, em 1852. que perdurou até o ano de 1855.

Zahidé Lupinacci Muzart, no artigo *Uma espiada na imprensa das mulheres do século XIX,* publicado em 2003, examina os primeiros periódicos criados por mulheres e apresenta uma discussão sobre *o Jornal das Senhoras,* considerado o primeiro periódico feminino no

Brasil, trazendo à luz o periódico de Maria Josefa Pereira Pinto, o *Belona Irada contra os Sectários de Momo*, ou simplesmente *Belona* (1833-1834), que veio anteriormente ao jornal de Juana Paula Manso. Neste sentido, Muzart reflete sobre o motivo de Maria Josefa não ser considerada pioneira e defende a ideia de que, sim, ela havia sido.

> Pode me ser argumentado que o jornal de Maria Josefa não fez escola, não teve a repercussão do de Juana Paula Manso. Isso é verdade. Mas temos de pensar que era um periódico fundado na província, com objetivos essencialmente políticos e que, nessa época, o que se passava nesse fim de mundo da Província de São Pedro realmente ali ficava confinado. À diferença do que era realizado na Corte! Creio que Maria Josefa pode ser considerada, pioneira que foi, como feminista e fundadora do primeiro jornal dirigido por uma mulher. E um jornal que provavelmente não trazia nem bordados nem culinária, nem boas maneiras. Por isso, estava muito à frente de seu tempo! (Muzart, 2003)

O periódico de Maria Josefa tinha um cunho unicamente político, o que dá um destaque mais amplo, pois até então nenhuma mulher que se tem notícia havia se colocado à frente de um jornal, quiçá um jornal ideológico. As contribuições de Muzart trouxeram outros olhares para a história da imprensa feminina, expandindo as discussões. Constância Lima Duarte, em *Imprensa feminina e feminista do Brasil no século XIX*, publicado em 2018, reconhece a pesquisa de Muzart sobre Maria Josefa e apresenta cronologicamente o periódico *Belona* antes do *Jornal das Senhoras*.

Além de *Belona* não ter frutificado e encontrar-se em uma província bem distante da Corte, há um complicador maior que contribui para justificar a falta de reconhecimento do pioneirismo do periódico de Maria Josefa: não há sequer uma edição de amostra; estima-se que houveram pelo menos 10 edições, mas todas extraviadas pelo tempo, ao contrário do *Jornal das Senhoras*.

Depois do *Belona Irada contra os Sectários de Momo,* no ano de 1933, em Porto Alegre, surgiu o *Idade D'Ouro: Jornal Político, Agrícola e Miscelânico,* fundado por Maria Josefa Barreto e Manuel dos Passos Figueiroa. A estimativa é que tenham existido cerca de 32 edições. Deste periódico há uma edição, n° 31, que se encontra no Museu da Biblioteca Pública de Pelotas, e aqui entramos em um campo de hipóteses criadas por Muzart. Nesta edição que se tem concreta, há um texto político na primeira página atacando os farrapos que, de acordo com

Muzart, é provável que tenha sido escrito pela própria Maria Josefa, embora sem assinatura. Analisando o texto em questão do *Idade D'Ouro*, há também citação sobre o jornal *Belona,* o que pode servir de fortalecimento para a hipótese de Muzart.

Após esses primeiros periódicos citados, começaram a aparecer outros. Estes jornais surgiram como uma resistência e revolta em um período histórico que tinha como base o discurso construído no século XVIII de que a "natureza feminina" não era compatível com a utilização da razão, pois a mulher era governada por seu sexo. Da mulher, era esperada dedicação apenas ao espaço privado, enquanto o espaço público cabia ao homem (Godineau, 1997, p. 315). Dessa forma, a sociedade mantinha uma posição de que a mulher era um ser inferior, frágil e afetivo, que deveria manter-se submissa ao marido, aos filhos e ao lar, e a ela era atribuída certa pureza e sacrifício, sob o discurso de tais comportamentos serem inerentes à mulher, conforme discursava Mendes (1958):

> Pureza, quer dizer, menor energia no egoísmo: a Mulher é mais sóbria do que o homem; o instinto sexual, na Mulher, pode-se dizer que não existe quase, de ordinário; a Mulher se presta, sacrifica-se às grosserias do homem, mas é fundamentalmente pura; a pureza quase não custa esforço à Mulher, e é por isso que ela é tão severa quanto a este ponto, em relação ao seu sexo. (Mendes, 1958, p.35)

Grande parte da imprensa mantinha a ideia social e respaldava esse lugar da mulher com uma imagem naturalizada do feminino materno, auxiliando na delimitação dos papéis masculinos e femininos. Nos periódicos, era comum encontrar colunas femininas escritas por homens, dicas de moda, cuidado com a casa, maternidade, culinária, bordado e outros. De acordo com Duarte (2016, p.14) "a literatura, a imprensa e a consciência feminista surgiram praticamente ao mesmo tempo no Brasil, nas primeiras décadas do século XIX". A base para esses surgimentos foi especificamente o letramento de mulheres, que a partir de então puderam realizar escritos, leituras, críticas e posicionamentos. A autora também cita que "mais do que livros, foram os jornais e as revistas os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina, e desde o início se configuraram em espaços de aglutinação, divulgação e resistência" (Duarte, 1997, p. 14).

Mesmo apresentando-se como resistência, os jornais feministas buscavam atrair o público com os moldes dos jornais comuns, apresentando em meio a reivindicações, jogos, moda e colunas de lazer. De acordo com Buitoni (1986, p. 53) “as ideias mais contestadoras viriam de Josephina Álvares de Azevedo, irmã do poeta Álvares de Azevedo”. Sobre essa última afirmativa da autora, é importante ressaltar que não há confirmação de que Josefina Álvares de Azevedo fosse irmã de Álvares de Azevedo, apesar de alguns escritores defenderem essa ideia, que também consta no Dicionário Bibliográfico Brasileiro. De acordo com Augusto Victorino Blake, ela seria filha de Ignácio Manoel Álvares de Azevedo e, dessa forma, irmã paterna do poeta. Porém, no artigo que se encontra na edição 13 do jornal *A Família*, de 23 de fevereiro de 1889, Josefina de Azevedo se refere a Álvares de Azevedo como primo:

> No dia imediato ao da minha chegada tive a honra de ser recebida por S.M. o Imperador, o qual depois de conversar comigo a respeito do meu falecido primo e poeta Álvares de Azevedo, declarou-se protetor de minha revista e louvou-me pela missão que tomei sobre meus ombros. (*A Família*, 1889 edição 13)

Sendo assim, corroboramos com Souto-Maior (2010) quando esta afirma que o poeta era primo e não irmão de Josefina. Entretanto, consideramos também a seguinte possibilidade, conforme cita a autora:

> Evidente que não descartamos a hipótese de que, para não se expor socialmente na condição degradante de filha bastarda, Josefina preferisse não se assumir como meio-irmã de Álvares de Azevedo. Contudo, o caráter testemunhal da informação, como também daquela relativa à naturalidade da autora, nos autoriza a considerá-las como mais próximas da veracidade. (Souto-Maior, 2010)

Apresentando uma proposta mais incisiva politicamente, sob um nome que a priori poderia sugerir o contrário, o periódico *A Família* teve seu início no ano de 1888, em São Paulo, e posteriormente foi transferido para o Rio de Janeiro, onde permaneceu ativo até o ano de 1897. Fundado e presidido por Josefina Álvares de Azevedo, o jornal contava com uma rede de colaboradoras em diversas partes do Brasil e do mundo. Em seu periódico revezavam colunas

escritas por mulheres com temas sobre educação para as meninas, Deus e a fé, direito das mulheres ao ensino superior, ao voto, ao divórcio, a remuneração do trabalho, entre outros.

A primeira grande pauta de reinvindicação foi a educação feminina. Neste ponto, faz-se necessário abordarmos o recorte classe e cor, para além do gênero. Quando falamos sobre os papéis das mulheres na sociedade e a limitação ao de mãe e esposa, estes eram restringidos às mulheres brancas. Neste contexto, do período imperial, temos mulheres escravizadas que, para além de nenhum direito, ainda eram tidas como propriedade sexual, sendo muitas vezes obrigadas a iniciar o homem mais novo e a se submeter a outros, comumente formando famílias tidas como "ilegítimas". Posteriormente à escravatura, ainda era comum ver as mulheres domésticas serem limitadas a esses mesmos papéis sociais instituídos pelo patriarcado racista. Além disso, o trabalho permeava a vida dessas mulheres e a educação restringia-se, ainda que precária, às meninas brancas de classe alta.

Entretanto, também é importante citar que, mesmo neste contexto escravocrata, racista e desigual, em que a mulher negra era tida como indigna de receber o título de mulher, elas também tiveram papéis importantíssimos na defesa dos direitos femininos. Não cairemos no erro de falar sobre a invisibilidade das mulheres, citando apenas as mulheres brancas, replicando a mesma invisibilidade sobre as mulheres negras.

Um marco importante que trouxe a atenção para as mulheres negras foi a participação de Sojourner Truth na segunda convenção anual do movimento pelo direito das mulheres, no ano de 1852 em Akron, Ohio. Como mulher preta, que tentou ser impedida pelas mulheres brancas que gritavam para que não a deixassem falar, Sojouner contrariou os discursos de homens brancos que argumentavam sobre a inferioridade da mulher, dizendo que elas eram fracas e incapazes de realizarem certos trabalhos. Ao falar, Truth expôs toda a contradição do discurso anterior, relatando a situação das mulheres negras escravizadas que eram forçadas a trabalhar com as mesmas condições e atribuições que os homens escravizados.

Outra parte emblemática deste discurso é o questionamento que ela propõe quanto aos papéis sociais da mulher, se deveriam ser daquela forma, e por quê não se aplicavam a ela e a outras mulheres negras. Onde o determinismo biológico defendido pelos homens escapava à raça? Se a ela era negado o lugar destinado às mulheres, não era ela uma mulher? Ou eram esses lugares que não faziam sentido? Truth indaga à plateia:

> […] Bem, crianças, onde há muita algazarra deve ter alguma coisa que não está certa. Penso que entre as negras do Sul e as mulheres do Norte todas estão falando sobre direitos, os homens brancos logo, logo vão ter problemas. Mas sobre o que isso tudo aqui está falando? Que o homem lá fala que as mulheres precisam de ajuda para subir na carruagem, para passar sobre valas e para ter os melhores lugares […] e eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! […] Eu lavrei e plantei e juntei os grãos no celeiro e nenhum homem conseguia passar na minha frente - e eu não sou uma mulher? Eu conseguia trabalhar tanto quanto qualquer homem (quando conseguia trabalho), e aguentar o chicote também - e eu não sou uma mulher? Pari cinco crianças e vi a maioria delas ser vendida para a escravidão, e quando chorei meu luto de mãe, ninguém além de Jesus me ouviu - e eu não sou uma mulher? (Truth apud hooks, 2019, p. 226)

Sendo assim, salientamos que mesmo que as diretorias da imprensa feminina no século XIX fossem brancas, porque eram elitistas, não significa que mulheres pretas não participaram da luta pelos direitos femininos, pelo contrário. Entretanto, a luta era entrepassada pela raça e nisso havia muitas divergências, pois para as mulheres negras a opressão não era apenas de gênero. Enquanto a mulher branca lutava pelo direito ao divórcio, a mulher preta lutava pelo direito ao amor, de viver e ser reconhecida como esposa e não como objeto; enquanto a mulher branca lutava pelo direito ao trabalho, a mulher preta trabalhava massivamente; enquanto a mulher branca lutava para não ter filhos, a mulher preta lutava para criar seus próprios filhos e não o de outras mulheres.

Além de Sojouner Truth, Josephine St. Pierre Ruffin também foi uma ativista negra que no ano de 1895 discursou para que as mulheres negras nos Estados Unidos se organizassem para abordar suas próprias questões, defendendo que elas precisavam estar à frente de um movimento de mulheres que abordasse as questões de todas as mulheres e não de um grupo apenas. O que surgiu a partir de então foram vários clubes e organizações de mulheres negras feministas.

No Brasil, as mulheres negras destinavam o foco para a luta antiescravista e abolicionista. Não havia como empreender forças em pautas como voto, divórcio e educação, enquanto outras mulheres não tinham direito à liberdade e a humanidade. Neste ponto, as primeiras organizações femininas no Brasil, por volta de 1870, tinham como foco a causa abolicionista. A imprensa feminista também empreendeu esforços nesta luta. Nísia Floresta

publica no ano de 1885, no Jornal *O Brasil Ilustrado*, durante nove edições do jornal – de 14 de março a 30 de julho –, na coluna variedades, artigos sobre a escravatura. Na crônica *Páginas de uma vida obscura*, a autora intenta realizar um texto útil para o leitor refletir sobre o problema da escravatura e das péssimas condições em que viviam os escravizados.

Francisca Senhorinha Motta Diniz, fundadora do jornal *O Sexo Feminino*, no ano de 1873, Maria Amélia de Queiroz, Anália Franco, Josefina Álvares de Azevedo, idealizadora do *A Família* e diversas outras mulheres da imprensa, estabeleceram conexões entre as causas das mulheres e a causa abolicionista. Segundo Maria Amélia de Almeida Teles (2018), poucas brasileiras estavam dispostas a se expor a situação de falar publicamente sobre a abolição, como o fez Maria Amélia de Queiroz, colaboradora do jornal *A Família*, em suas palestras públicas sobre o tema.

Além das mulheres brancas da imprensa brasileira, mulheres negras também tiveram grande destaque nesta luta, e um dos maiores exemplos letrados é a Maria Firmino dos Reis, negra e professora, que foi a primeira mulher brasileira a escrever um romance. Como se não bastasse, *Úrsula*, lançado em 1859, é um romance pioneiro na crítica antiescravista. Dessa forma, a luta pelo direito das mulheres e a luta abolicionista, vindo a ser posteriormente antirracista, ocorria no Brasil, mesmo com todos os percalços questionados pelo feminismo negro. Um exemplo é quando citamos que a educação foi a primeira pauta de reinvindicação feminina, mas a priori era apenas para a elite branca. Neste sentido, Nepomuceno (2013) afirma que:

> Na Colônia e no Império, a condição jurídica de escravizado vetava a negros e negras o acesso à educação formal; no pós-Abolição, por conta do racismo existente na sociedade, essa população encontrou muita dificuldade de obter um lugar nos bancos escolares da rede pública (Nepomuceno, 2013, p. 386).

Conforme abordado anteriormente, a sociedade brasileira do século XVIII era fortemente influenciada por valores conservadores e patriarcais, o que afetava diretamente nas oportunidades educacionais das mulheres. No início deste século, a educação feminina estava principalmente centrada na formação moral e doméstica, com o objetivo de preparar as mulheres (brancas) para seus papéis como esposas e mães, ensinando habilidades consideradas

apropriadas para o cuidado do lar, como costura, bordado, música e etiqueta social, sendo o acesso a uma educação mais formal e acadêmica restrito para as mulheres.

As mulheres desse período precisavam ser ignorantes para submeterem-se ao sistema. Gilberto Freyre (1958) declara que "à menina negou-se tudo que de leve parecesse independência. Até levantar a voz na presença dos mais velhos. Tinha-se horror e castigava-se a menina respondona ou saliente; adoravam-se as acanhadas, de ar humilde" (Freyre, 1958, p. 587). As meninas eram criadas para não terem opiniões ou sequer contestarem algo, e cresciam acreditando que o casamento era a única e melhor opção de carreira. Dessa forma, Saffioti (1976) afirma que elas se casavam tão jovens que aos vinte anos, se não o fizessem, eram praticamente consideradas solteironas. Era comum que aos quinze anos a mulher já estivesse casada e com um filho, havendo muitas que se tornavam mães aos treze anos. Assim, assumiam precocemente as funções maternais e do lar, mantendo uma rasa educação de base, obedecendo, portanto, aos direcionamentos do pai ou do marido.

As primeiras escolas no Brasil colônia foram criadas pelos jesuítas, que doutrinavam os homens nas escolas e as mulheres nas capelas e igrejas. Neste sentido, Saffioti (1976) declara que:

> A atuação dos jesuítas sobre a mulher não foi senão negativa, porquanto não lhe ofereceu nenhum instrumento de libertação, mas ensinou-a a submeter-se à Igreja e ao marido, segundo os preceitos do apóstolo Paulo. Empresa essa simples por estar de acordo com a tradição da Península Ibérica, conforme a qual se destinavam as mulheres à inferioridade social e a ignorância. A tradição cultural de que eram portadores os europeus, aliada à escassez de mulheres brancas e à licenciosidade dos costumes explicam a reclusão a que os homens obrigavam suas filhas e esposas durante o período colonial, O princípio da segregação sexual, integrante da tradição ibérica e validado pela Igreja Católica, iria, assim, pesar profundamente na formação da personalidade feminina, fazendo da mulher um ser sedentário, submisso, religioso, de restrita participação cultural. (Saffioti, 1976, p.102)

Educando-os, sob a lei de Deus, aos homens eram ensinados conteúdos relativos à exatas, ciências e linguagens, enquanto à mulher eram destinados ensinos sobre cozinha, casa e maternidade, sabedorias próprias "aos bons costumes e à edificação do lar", qualquer outro tipo de instrução era considerada uma heresia. Dessa forma, até o século XIX, não havia escola para

mulheres no Brasil, apenas conventos e instituições religiosas como forma de instrução, fazendo com que muitas mulheres apoiadas pelas famílias fossem estudar fora do país.

No século XIX algumas mudanças começaram a ocorrer na vida das mulheres de classe alta. No início do século, o governo passa a dificultar a abertura de novos conventos por sentir que as mulheres estavam deixando o Brasil para estudar em outros lugares, e sugere-se então a abertura de escolas laicas, mas apenas com a vinda da Corte portuguesa que essas ideias se materializam, mesmo que escassamente.

A lei que autorizou a abertura de escolas públicas para meninas e meninos foi instituída em 1827, nas principais vilas do Brasil como Rio de Janeiro, Salvador, Recife e Vila Rica. Entretanto, a lei introduzia diferenças nos currículos relativos ao ensino de meninas e de meninos. Às meninas não era lecionado geometria, a aritmética se restringia às quatro operações básicas e eram instituídas aulas de costura e bordado. Ainda que a implementação da educação feminina fosse problemática, esse foi um grande avanço, pois oficializava o ensino das primeiras letras para a mulher.

De acordo com Duarte, Nísia Floresta realizará uma série de críticas às escolas e ao ensino se valendo "de informações oficiais contidas no quadro demonstrativo do Estado da Instrução Primária e Secundária das Províncias do Império e do Município da Corte e do Relatório feito à assembleia geral, de 1852, realizados por Gonçalves Dias" (Duarte, 2021, p. 15).

Nísia Floresta (p.67, 1853) denuncia que, no ano de 1852, havia uma discrepância latente no número de meninos e meninas que frequentavam a escola pública, além de comparar números de escolas destinadas ao sexo feminino e masculino, a exemplo da Bahia, que de 184 escolas primárias, apenas 26 eram destinadas às mulheres; do Rio de Janeiro, das 116 escolas, 36 eram de meninas; e de Minas Gerais, considerada a província cuja educação se achava mais difundida, tendo 209 escolas e somente 24 pertenciam às mulheres. Quanto a este último estado, Nísia Floresta também denunciou que o plano para educação das meninas defendia a seguinte afirmação: "deve-se ensinar às meninas tudo quanto convém que saiba uma mulher, que tem de ser criada de si e de seu marido". No restante do país a situação era parecida, 25 anos depois da lei, nada havia mudado. Além da mediocridade do número de escolas, Floresta critica a confusão dos métodos, das doutrinas e da falta de preparação das professoras.

A partir de então, por possuir um conhecimento acerca do governo e saber que ele não tinha interesse algum em mudar essa realidade, Nísia Floresta escreve o *Opúsculo Humanitário*[1] como forma de denúncia e apelo às pessoas mais esclarecidas. Após divulgação em números da diferença discrepante de escolas de meninos e meninas, particulares e públicas, 20 anos depois do *Opúsculo Humanitário*, em 1872, há um aumento significativo na quantidade de escolas e meninas frequentando essas, ainda que limitado ao Rio de Janeiro.

A educação feminina foi o primeiro e grande passo para a emancipação das mulheres. Constância Lima Duarte diz que:

> À medida que o acesso feminino à escola vencia resistências e se consolidava como realidade, a segunda metade do século XIX convertia-se no momento decisivo de significativas transformações na vida das mulheres. Nesse momento era a educação; mais tarde as reivindicações serão pelo acesso ao trabalho, ao ensino superior e aos direitos políticos. (Duarte, 2021, p. 18)

No final do século XIX, a principal pauta que circulava no jornal *A Família* ainda era a educação feminina, que carecia de muitas mudanças, pois as mulheres tinham acessado o ensino primário, mas os currículos eram desiguais e os impedimentos de prosseguirem os estudos se acirravam. Anália Franco era uma das mais importantes colaboradoras quando o assunto era educação das mulheres, juntamente de Josefina Álvares de Azevedo. Aqui, destacamos as colunas: *Notas sobre a educação feminina* e *Educação feminina* (de Anália Franco), e *emancipação da mulher e a questão das mulheres* (de Josefina Álvares de Azevedo).

Em uma de suas colunas, Anália Franco salienta a importância do periodismo para a educação e a maneira como os jornais acessam a população mais pobre, como uma forma de democratizar o conhecimento, algo que até então os livros naquela época não faziam. A autora também defende uma posição de meio-termo no que tange à defesa da educação das meninas. Na edição de nº 8, de 1889, Anália Franco procura persuadir os pais que tinham receio de

[1] Opúsculo Humanitário, de Nísia Floresta, é uma obra de grande relevância histórica e social, sendo considerada um dos primeiros manifestos feministas do Brasil. Ao longo de seus 62 artigos, a autora denuncia a opressão contra as mulheres e defende a educação como ferramenta essencial para a igualdade. Sua obra desafia os limites impostos à formação feminina e abre espaço para debates que continuam relevantes até hoje.

matricular suas filhas nas escolas por medo de que "o esmerado desenvolvimento das faculdades fosse um incentivo para desviá-las do dever", ou seja, de que ao estudar e desenvolver outras habilidades, as filhas se desinteressassem pelo casamento, maternidade e cumprimento de suas obrigações enquanto mulher, estipuladas pela sociedade e a igreja. Franco, entretanto, defende a ideia de uma educação moral, "bem dirigida", de forma que a mulher em seu papel de mãe possa fortalecer o homem a quem auxiliaria na educação. Essa posição mais conservadora que ela defende, a educação feminina para benefício do homem, fica explícita em vários momentos no decorrer do periódico, a exemplo:

> Não esqueça que a mulher foi sua mãe, que é ou há de ser mãe dos seus filhos. Entre os dois extremos, isto é, entre a mulher erudita que se torna pedante e ridícula, alvo da ironia mais ferina, e entre a mulher ignorante, frívola, incapaz de conceber e realizar um pensamento grandioso em benefício da humanidade, não haverá um justo meio? Há, sem dúvida, que é a mulher educada na justa compreensão de todos os seus deveres e de todos os seus direitos, para que possa formar dignamente o caráter dos filhos em afetuoso sentimento e elevadas ideias. (*A Família*, 1889, nº 8, p.1)

É possível perceber através do discurso de Franco que ela acreditava que um dos meios para que a sociedade pudesse compreender a urgência das meninas poderem ter acesso ao mesmo tipo de que os meninos era o argumento de que, quando mães, as mulheres precisavam educar seus filhos à altura e, para isso, necessitavam ter tido uma educação de qualidade.

Anália Franco reforçava que "todas as instituições pedagógicas, ainda as mais aperfeiçoadas seriam como que artificiais e mesmo infecundas, se se desprezar a poderosa e íntima influência da mãe, a primeira mestra que a Providência deu ao homem. (*A Família*, 1890, nº 84/85, p. 1)", e ainda que era "a mãe a quem cabia grande parte do trabalho de corrigir e aperfeiçoar o caráter e a inteligência dos filhos, auxiliando o professor na sua missão educativa[2] (*A Família*, 1890, nº 84/85, p. 2)". A posição de que a educação que era dada às meninas era humilhante e, também, marca em seus textos, como Franco afirma em:

> Apesar da marcha triunfante do progresso, que é a ideia ativa e poderosa da razão humana, pela mais absurda das prevenções, a mulher ainda parece submetida a humilhante tutela de menor; visto que para ela a educação quase em geral não se exime a disciplina da tradição, nem a pressão da rotina. Essa

> educação rotineira adstrita desde a infância a uma ordem mística, a uma disciplina de convento, onde o estudo e os livros são considerados coisas perigosas para ela, estraga de um modo talvez irremediável os espíritos mais bem-dotados[3] (*A Família*, 1890, nº 53, p.2).

Segundo Franco, para as mulheres era ofertado o mínimo e de maneira bastante precária, causando em muitas delas aversão a livros. Neste sentido, Oliveira (2009) diz que "o ideal democrático de Rousseau limitou o acesso feminino à educação, por afirmar que os livros e a racionalidade haviam sido criados para a degustação masculina e reforçou a ideia da mulher como propriedade do pai quando solteira e do marido quando casada." (Oliveira, 2009, p. 9,10).

Quanto à precariedade da educação feminina, Azevedo corrobora com o discurso de Franco. Sessenta e um anos depois da lei de autorização de escolas para meninas, o modelo de educação permanecia quase o mesmo, incluindo a desigualdade de matérias, o foco na educação para o lar e a inconsistência na educação. Josefina Álvares de Azevedo defendia a igualdade e equilíbrio das mulheres e homens na sociedade, mas denunciava que devido à vaidade masculina, o pouco direito alcançado havia sido efetivado de maneira inconsistente:

> A mulher deve ser livre e equilibrada com suas funções como o homem na sociedade. Tenhamos este princípio por base, que só ele é verdadeiro. Entre nós fala-se muito na educação da mulher, mas tudo sem discernimento. Referem-se a uma espécie de polimento de espada que não se destina a ferir, se não a brilhar ingloriamente. E em que consiste essa tão decantada educação? No seguinte: saber mal o português, a aritmética, o francês, o canto e o desenho, e muito mal arrumar a casa. (*A Família*, 1888, nº 1, p 1,2)

Enquanto Franco e outras mulheres investiam no discurso da educação feminina como forma de um melhor desenvolvimento dos papéis de mãe e esposa, Azevedo transgredia mais uma vez os limites sociais atribuídos à mulher, reconhecendo a legitimidade dos argumentos anteriormente propostos, mas afirmando que a educação das mulheres vai além da maternidade e da casa, atrelando o saber ao desenvolvimento da sociedade. Neste sentido, ela toca em um ponto essencial, o direito de não ser mãe o tempo todo e principalmente de não o ser nunca:

> Algumas pessoas concordam que a mulher deve ser educada para ser boa mãe de família. É justo. Mas além desse mister o que faremos de uma educação sólida, que possa ter desenvolvimento nestas ou naquelas aptidões especiais aproveitáveis à sociedade, isto quando não tivermos filhos a educar? Nós não somos mães todos os dias e às vezes não o somos nunca. Há nestas múltiplas questões que se prendem ao magno problema da educação da mulher assunto de uma natureza particular e de uma dificuldade transcendente. (*A Família,* 1888, nº 1, p 1,2)

O discurso acima é apresentado por Azevedo na primeira edição do seu jornal, mas permanece, por vezes aprimorado, em outras edições, conforme demonstra a citação abaixo, 95 edições e 3 anos depois:

> Que será da sociedade brasileira quando a mulher sair do círculo que lhe foi traçado para imiscuir-se nas alevantadas questões que se agitam na vida econômica e política dos povos? Terá ganho para o homem uma companheira mais útil e mais digna, e para a sociedade uma consciente, equilibrada e forte operária do seu progresso e da sua civilização. Quer a mulher instruída, muito instruída para educadora da prole, de acordo; mas além disso, que há de fazer da sua instrução quando a sua atividade mental estiver a pedir-lhe uma aplicação prática variada com aquela que a fatalidade da sua organização lhe impôs? Quanto mais vasto é o círculo das nossas ideias, mais amplo deve ser o campo da nossa atividade. Tudo quanto alcançamos pelo pensamento nos interessa pelo estímulo. Como, portanto, consorciar a expansão da nossa atividade intelectual iluminada pela intensidade da instrução, com a brutalidade do círculo vicioso que o egoísmo masculino nos quer a força insistentemente, impor? (*A Família*, 1891, nº 96).

Com uma retórica impecável, a autora sintetiza a pequinês do pensamento limitante que se tinha atribuído à educação feminina. Com a transição da monarquia para a república, as mulheres brasileiras viram ali a chance de conquistar também a emancipação, mas pouco depois sofreram com um retrocesso que veio por meio de um decreto, no ano de 1890, assinado pelo então ministro dos Correios e Instrução, Benjamin Constant (1833-1891), que proibia que as mulheres ingressassem no ensino superior. Antes disso, no ano de 1879, uma lei que permitia que as mulheres acessassem o ensino superior havia sido sancionada no Brasil, mesmo que condicionada a autorização e matrícula feita pelo pai ou esposo.

Josefina Álvares de Azevedo contra-ataca massivamente esta imposição por meio do seu jornal, a exemplo do artigo intitulado *Decreto iníquo e absurdo* que aparece na edição de

nº 079, de 1890, p.1. Além do impacto nessa primeira luta, que era a educação, Azevedo tinha consciência do quanto esse decreto afetaria suas novas reinvindicações, a exemplo, a luta pelo direito ao voto.

Este período de transição no Brasil marca também a mudança na trajetória do jornal *A Família*. Em julho de 1889 Josefina Álvares de Azevedo viaja ao norte e ao nordeste do país para divulgar suas ideias e seu periódico, e, no mesmo mês, antes de viajar, Azevedo publica um artigo intitulado *As mulheres e a eleição*, introduzindo a pauta do sufrágio. Quando retorna, dois meses depois, inaugura uma coluna chamada *Camet de voyage,* na qual compartilha com seus leitores as suas diversas experiências nesta empreitada. Passado mais um mês, o Brasil começa a ser administrado na forma de república e Azevedo avança nas pautas emancipatórias, discursando ferrenhamente sobre o direito ao voto.

Essa transição é um grande momento, pois além da mudança política de monarquia para república, o foco do jornal *A Família* e de Josefina Álvares de Azevedo também mudam. Neste sentido, Souto-Maior (1995, p. 95) apresenta um interessante marco dessa transformação, "a partir dessa mesma época, o cabeçalho do jornal deixou de 'incluir o subtítulo que, desde sua fundação, o caracterizava especificamente como *jornal literário dedicado* ***à educação*** *da mãe de família*'" (sem grifo no original).

A educação foi o pilar fundamental para a conquista de direitos e espaços. Por séculos as mulheres foram consideradas seres inferiores, menos inteligentes, fracas, destinadas apenas à maternidade e a vida privada. Seres tão invisíveis, que não eram dignas de registros e estudos, o que ocasionou um apagamento histórico incalculável. Se as coisas começaram a mudar, é devido ao constante movimento e luta de muitas mulheres ao redor do mundo.

bell hooks (2023), quando aborda a teoria feminista, afirma que primeiramente ela era transmitida boca a boca ou por meio de jornais e folhetos de baixo custo, e neste sentido a imprensa teve um papel fundamental, conforme exposto nesta pesquisa. Na sociedade atual, os jornais saíram do protagonismo como maior meio de disseminação de ideias, mas deram lugar a livros e outras mídias, como as redes sociais, podcasts, vídeos, streamings, filmes e outros. A mulher na faculdade fez uma revolução, e bell hooks declara que "o movimento feminista se fortaleceu quando encontrou o caminho da academia. Em salas de aula por toda a nação, mentes

jovens eram capazes de aprender sobre o pensamento feminista, ler a teoria e usá-la em pesquisas acadêmicas.” (hooks, 2023, p.43).

Essa revolução também trouxe visibilidade a mulheres que tiveram grandes feitos no passado e foram apagadas. hooks diz que:

> Produzir um corpus de literatura feminista junto com a recuperação da história das mulheres foi uma das mais poderosas e bem-sucedidas intervenções do feminismo contemporâneo. Em todas as esferas da escrita literária e a bibliografia acadêmica, trabalhos produzidos por mulheres haviam recebido pouca ou nenhuma atenção, uma consequência da discriminação de gênero. Notavelmente, quando o movimento feminista expôs preconceitos na composição e currículos, muitos desses trabalhos esquecidos e ignorados foram redescobertos. (hooks, 2023, p. 42)

Entretanto, mesmo com os avanços conquistados pelo feminismo na imprensa, na produção teórica e no espaço acadêmico, é preciso reconhecer que o acesso ao conhecimento e à visibilidade não garante, por si só, a superação das estruturas opressoras. A apropriação do discurso feminista por diferentes mídias e instituições convive, paradoxalmente, com a persistência de práticas sociais que continuam a submeter mulheres a múltiplas formas de dominação. O reconhecimento intelectual e histórico da presença feminina não necessariamente se converte em mudanças efetivas nas relações concretas de poder, especialmente em uma sociedade ainda profundamente marcada por desigualdades de gênero.

É nesse contexto que se insere a discussão sobre a violência contra a mulher, como uma das expressões mais duras e contínuas dessas relações desiguais, uma violência que, muitas vezes, se adapta aos novos tempos, mas não desaparece. Barsted (2016) afirma que a cotidianidade dessa violência tem o poder de ofuscar sua visibilidade e descriminalizá-la no imaginário social e, principalmente, no imaginário das mulheres. Contra isso, uma das maiores armas da contemporaneidade para combater essas violências ofuscadas e internalizadas, tem sido a delimitação e conscientização dos tipos de violências, divulgando massivamente e buscando a criminalização das que ainda se mantém na invisibilidade.

O feminismo tem sido um movimento crescente no mundo, inclusive no Brasil. São inúmeros trabalhos, estudos, investigações e grupos que se articulam nessa luta. Contudo, estes

progressos não produziram mudanças substanciais na área da violência contra as mulheres. Rita Segato (2021) afirma que apesar do número de leis e políticas públicas que criaram as instituições, em nenhum lugar do mundo as taxas de violência diminuíram significativamente.

A violência de gênero é um conceito que nasce do ideal patriarcal de submissão da mulher. Segundo Heleieth Saffioti (2001, p. 115), "a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social dos homens exige que a sua capacidade de liderança seja ajudada pela violência". Desta forma, a força física ou psicológica é usada para silenciar as mulheres ou colocá-las no lugar social que o patriarcado as mantém. Segato (2021) explica que quando falamos em feminismo ou democracia feminina, devemos pensar em dois pontos, um é a presença do feminismo e a importância destes temas do campo discursivo, e o outro a violência contra a mulher. Heleieth Saffioti (2001, p. 115, 116) complementa essa ideia quando diz que "nada impede, embora seja incomum, uma mulher de praticar violência física contra marido/companheiro/namorado, mas as mulheres como categoria social não têm, no entanto, um projeto de dominação-exploração dos homens". Dessa forma, a violência de gênero não é um fato pessoal, mas um projeto ideológico que visa garantir a obediência das mulheres aos chamados patriarcas.

Rita Segato (2022) afirma que, do ponto de vista histórico, pode-se pensar que o patriarcado é a forma mais arcaica e básica da desigualdade. Diversas culturas e povos buscaram vincular aos seus mitos de criação uma figura feminina que cometia um grande erro e era punida. Assim ocorreu no cristianismo, judaísmo, com os povos ona, xerente, baruya e diversos outros. A posição de uma mulher que precisava se subordinar a um patriarcado devido às suas graves falhas e a incapacidade de tomar decisões acertadas, em contrapartida a esse patriarcado que se esconde sob um discurso religioso e moral para definir que as mulheres precisavam ser guiadas.

Na obra *O Calibã e a Bruxa*, Silvia Federici (2017) investiga como a repressão sistemática das mulheres, especialmente por meio das acusações de bruxaria, foi uma estratégia base na construção do capitalismo. Frederici expõe como o domínio sobre os corpos femininos e a imposição de papéis sociais rigidamente hierarquizados foram mecanismos fundamentais para a reorganização das relações sociais durante a transição do feudalismo para o capitalismo. A autora apresenta uma fundamental conexão entre o patriarcado e a expansão capitalista,

afirmando que a violência de gênero foi não apenas um subproduto, mas uma engrenagem essencial desse novo modelo econômico e político.

Neste sentido, é fundamental, nesta pesquisa, nos atentarmos a esses entrelaçamentos entre capitalismo e patriarcado, especialmente no que diz respeito à perda de status social das mulheres, ao controle disciplinar de seus corpos e à perseguição promovida pela caça às bruxas. No que se refere à perda de status, observa-se que, no período pré-capitalista, as mulheres exerciam funções de grande relevância social, como curandeiras, parteiras e adivinhas, papéis que envolviam saberes específicos e profundamente enraizados nas comunidades; para a autora estes foram os "sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher obeah que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos à rebelião" (Federici, 2017, p. 23-24). Com a consolidação do novo modelo econômico, esses conhecimentos foram progressivamente deslegitimados e apropriados por homens, marcando uma exclusão sistemática das mulheres de esferas de autoridade e saber.

Outro ponto importante abordado por Federici (2017) é sobre a relação entre a diminuição populacional e o disciplinamento dos corpos das mulheres. Segundo a autora, na sociedade medieval, ter muitos filhos não era uma opção viável para a maioria das famílias camponesas e artesãs. A terra era escassa, os recursos limitados, por isso, o casamento era frequentemente adiado e, com ele, a possibilidade de formar uma família. Essa realidade fazia com que o controle da natalidade fosse uma prática comum, mesmo que silenciosa. A abstinência, o sexo fora do casamento e até formas de anticoncepção eram estratégias usadas para lidar com as dificuldades da vida, ainda que contrariassem os ensinamentos da Igreja.

Com o tempo, especialmente após a grande crise demográfica do século XIV, o cenário mudou. A queda populacional e a falta de trabalhadores passaram a preocupar as autoridades, e a reprodução virou uma questão de Estado. Nesse contexto, a Igreja intensificou seu controle sobre a sexualidade, "a heresia passou a ser associada aos crimes reprodutivos, especialmente à *sodomia*[2], ao infanticídio e ao aborto" (Federici, 2017, p. 79). Assim, a autora mostra como essas acusações não eram apenas religiosas, mas também políticas: elas serviam para eliminar comportamentos que ameaçavam a ordem social e econômica que se queria construir. A

[2] Sexo anal

sexualidade passou a ser vigiada de perto, e qualquer desvio da norma reprodutiva era tratado como crime. Assim, o controle sobre o corpo, especialmente o corpo feminino, tornou-se uma ferramenta central para disciplinar a sociedade como um todo.

Ademais do controle dos corpos, tornar as mulheres "servas da força de trabalho masculina, foi de fundamental importância para o desenvolvimento do capitalismo" (Federici, 2017, p. 232). De acordo com a autora:

> A diferença de poder entre mulheres e homens e o ocultamento do trabalho não remunerado das mulheres por trás do disfarce da inferioridade natural permitiram ao capitalismo ampliar imensamente *a parte não remunerada do dia de trabalho* e usar o salário (masculino) para acumular trabalho feminino. Em muitos casos, serviram também para desviar o antagonismo de classe para um antagonismo entre homens e mulheres. Dessa forma, a acumulação primitiva foi, sobretudo, uma acumulação de diferenças, desigualdades, hierarquias e divisões que separaram os trabalhadores entre si e, inclusive, alienaram a eles mesmos. (Federici, 2017, p. 233-234)

Nesse processo, muitos homens da classe trabalhadora acabaram se tornando cúmplices da lógica do capital ao tentar garantir sua posição social por meio da opressão de mulheres, crianças e povos colonizados. Ao aceitar a hierarquia imposta pelo sistema, buscavam manter algum controle diante da exploração. No entanto, esse poder conquistado às custas da submissão de outros teve um preço alto: os próprios homens perderam parte de sua força coletiva e autonomia, tornando-se também mais vulneráveis à dominação capitalista.

Federici (2017) critica diretamente Marx por não ter levado em conta, em sua análise do capitalismo, o papel fundamental das mulheres e do trabalho que realizam fora das fábricas. Para ela, o que se chama de *reprodução social*, ou seja, todas as atividades ligadas ao cuidado, à criação dos filhos e à manutenção da vida cotidiana, foram essenciais para que o capitalismo pudesse se desenvolver e acumular riqueza, tanto no passado quanto hoje. Ao ignorar esse aspecto, a teoria marxista deixa de enxergar como o sistema também se apoia na exploração do trabalho feminino, muitas vezes invisível e não remunerado.

Além disso, Federici argumenta que o confinamento das mulheres ao espaço doméstico e a desvalorização de suas tarefas foram estratégias centrais para consolidar o que ela chama de *patriarcado do salário*. Isso significa que o salário pago aos homens passou a representar não

só o valor do trabalho deles, mas também um instrumento de controle sobre as mulheres, que passaram a depender economicamente dos maridos. Com isso, o trabalho reprodutivo, geralmente feito por mulheres, foi tratado como algo menor, o que ajudou a justificar salários mais baixos e a manter desigualdades de gênero dentro do próprio sistema capitalista.

Escrever sobre imprensa, educação e gênero não poderia fechar-se em uma perfeita vitória das mulheres, algo que os fundamentalistas, quando reconhecem o feminismo, alegam: uma pauta encerrada, vencida. A fundação de ordem política permanece, o patriarcado também se fortalece em tempos de fundamentalismo cristão, forças conservadoras e defesas da moral e bons costumes. Rita Segato (2022) conta que Aníbal Quijano, em sua última entrevista, quando indagado sobre a conjuntura política da atualidade, definiu o momento como uma derrota. A autora prossegue falando sobre seu comentário:

> Quando chegou minha vez de comentar, completei: "Acabamos de ouvir aqui o elogio da derrota". E assim o entendi, porque esta época expôs aspectos da realidade que nos permitem ver com mais clareza os erros dos progressismos e as falhas dos processos revolucionários, a partir da própria fundação de nossas repúblicas. Gênero e raça são finalmente libertados de sua invisibilidade nas gestas históricas revolucionárias que nunca alcançaram o destino desejado. Os males do presente, a "derrota", nos termos de Aníbal, têm suas raízes históricas no passado colonial, que se reatualiza todos os dias (…) (Segato, 2022, p.39)

As mulheres ainda não alcançaram os ideais que buscavam e nem os direitos fundamentais são assegurados, os espaços públicos e políticos continuam sendo objetos de disputa, os direitos conquistados sempre estão a ponto de serem atacados ou novas formas de opressão são criadas para defender quem lucra, mas os feitos dessas mulheres na imprensa e na educação desencadearam diversas conquistas e visibilidade. Podemos afirmar que a positividade das derrotas do presente está no escancaramento do sistema patriarcal e na inteligibilidade das fissuras revolucionárias. Derrota essa que Quijano define como tendo suas raízes históricas no passado que se reatualiza todos os dias e são reaplicadas até hoje. Neste sentido, nos apegamos a Walter Benjamin quando este afirma que "o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem

cessado de vencer" (Benjamin, 2012, p.243-244). Ainda não vencemos, mas agora temos plena consciência de quem é o inimigo.

2. DRAMATURGIA(S) DE JOSEFINA ÁLVARES DE AZEVEDO

2.1 O voto feminino

O direito ao voto não foi conquistado em um movimento rápido, mas construído por várias mulheres durante séculos. Na Inglaterra, Mary Wollstonecraft escreveu o livro *Reivindicação dos direitos da mulher*, publicado em 1792, requerendo às mulheres de todas as classes sociais a igualdade política, civil e econômica. Este livro é reconhecido como uma das obras fundadoras do feminismo mundial.

Mary Wollstonecraft nasceu em uma família com condições financeiras razoáveis para a época, mas logo o pai foi perdendo dinheiro até deixá-la sem herança, dessa forma, Wollstonecraft viveu de sua renda em trabalhos como governanta, dama de companhia para mulheres, professora e, por fim, foi uma das poucas mulheres a sustentar uma carreira nas letras como escritora, tradutora e revisora. Apesar de uma vida breve, chegando apenas aos 38 anos, escreveu romances, literatura infantil, historiografia da Revolução Francesa e críticas, ficando conhecida principalmente pela sua militância acerca dos direitos femininos.

O primeiro texto de grande impacto de Mary Wollstonecraft foi *Uma defesa dos direitos do homem*, uma crítica à *Reflexões sobre a Revolução Francesa*, de Edmund Burke. Essa réplica deu início a uma guerra de panfletos e seguiu com cerca de trinta outras críticas escritas pela autora, consideradas os seus primeiros textos feministas. Ao perceber que a ideia de direitos iguais defendida pelos franceses não incluía as mulheres, Wollstonecraft passa três meses escrevendo *Reivindicação dos direitos da mulher*, em que, além dos discursos sobre a educação da mulher, também inicia uma das primeiras reivindicações pelo voto feminino, com a seguinte afirmação: "Posso provocar risadas ao lançar uma insinuação que pretendo desenvolver no futuro, mas eu realmente acredito que as mulheres devem ter representantes, em vez de serem governadas arbitrariamente, sem qualquer participação direta nas deliberações do governo"

(Wollstonecraft, 2016, p. 187). Mary Wollstonecraft faleceu cinco anos após a publicação dessa obra.

A obra de Mary Wollstonecraft *Reivindicação dos direitos da mulher* teve uma versão brasileira adaptada por Nísia Floresta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, em 1832. Karawejczyk (2013, p. 36) adiciona que, o livro que recebeu o título de *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens* "não era uma tradução do texto de Mary, mas sim uma adaptação para a realidade brasileira", e completa afirmando que essa "façanha literária conferiu a Nísia Floresta o epíteto de precursora do feminismo, não somente no Brasil, mas também na América Latina" (Karawejczyk 2013, p. 36).

Na França, Olympe de Gouges fazia as mesmas reivindicações, lançando no ano de 1791 uma carta aberta chamada *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, como uma paráfrase da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, símbolo da Revolução Francesa, divulgado dois anos antes e que não contemplava as mulheres como cidadãs, exigindo, portanto, igualdade nas leis e na política. No artigo primeiro, que podemos dizer ser a matriz de todos os outros, a autora afirma que "a mulher nasce livre e permanece igual ao homem em direitos" (Gouges, 1791[3]). No artigo treze ela defende a participação das mulheres em todas as esferas de cargos e trabalhos, com as seguintes afirmações:

> Para a manutenção da força pública, e para os gastos administrativos, as contribuições da mulher e do homem devem ser iguais; ela participa de todos os trabalhos ingratos, de todas as tarefas pesadas; ela deve, por conseguinte, ter a mesma participação da distribuição dos postos, dos empregos, dos cargos, das dignidades e da indústria (Gouges, 1791[4]).

No artigo dezesseis, Gouges defende ainda a participação das mulheres na construção das leis, ou seja, na esfera política, com a proposição de que "Toda sociedade em que a garantia dos direitos não é assegurada, nem é determinada a separação dos poderes, não tem

[3] Disponível em: https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/414/2018/10/DeclaraDirMulherCidada1791RecDidaPESSOALJNETO.pdf

[4] Idem 1.

Constituição; a Constituição é nula se a maioria dos indivíduos que compõem a nação não contribuiu para a sua redação" (Gouges, 1791[5]).

Olympe de Gouges era uma mulher emancipatória que, além de textos críticos e panfletários, contos, romances, artigos e memórias, escreveu dezenas de peças de teatro, dentre elas a antiescravagista *L'esclavage des noirs ou L'heureux naufrage ou Zamore et Mirza* [6] em 1783. Vivien Hennessy afirma que "The Comédie Française, exceptionally, admitted the play into their active repertory shortly after it had been submitted for consideration in April 1784, however it was not performed until December 1789[7]" (Hennessy, 2012, p.11). Essa excepcionalidade logo foi revertida e, após muita insistência por meio de cartas por parte de Gouges para que a peça fosse encenada, a *Comédie Française* removeu a dramaturgia do seu repertório em 1785, retornando com ela apenas no ano de 1789.

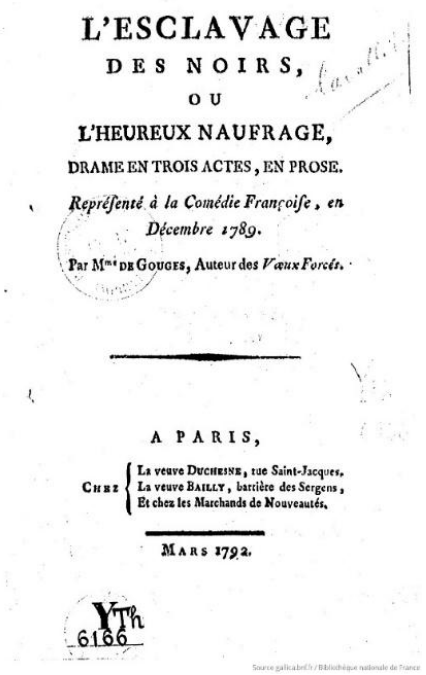
L'esclavage des noirs (Figura 1) é um drama em 3 atos que possui como personagens principais Zamore e Mirza, dois escravizados fugitivos. Zamore é inteligente e idealista, inicia a peça com esperança de que com os novos ares do iluminismo e da razão, a liberdade viria ao encontro dos negros que se encontravam em estado de escravização. A obra segue como uma denúncia ao tratamento dispensado aos negros nas colônias francesas.

[5] Idem 1.

[6] *A escravidão negra ou O feliz naufrágio ou Zamore e Mirza*. Tradução livre.

[7] A Comédie Française, excepcionalmente, admitiu a peça em seu repertório ativo logo após ela ter sido submetida à apreciação em abril de 1784, porém ela só foi encenada em dezembro de 1789. Tradução livre.

Figura 1- *L'esclavage des noirs* – Olympe de Gouges



L'ESCLAVAGE
DES NOIRS,
OU
L'HEUREUX NAUFRAGE,
DRAME EN TROIS ACTES, EN PROSE.
Représenté à la Comédie Françoise, en Décembre 1789.
Par Mme DE GOUGES, Auteur des *Vœux Forcés*.

A PARIS,
CHEZ { La veuve DUCHESNE, rue Saint-Jacques,
La veuve BAILLY, barrière des Sergens,
Et chez les Marchands de Nouveautés.

MARS 1792.

YTh 6166

Biblioteca Nacional da França, 2009.

Naquele período o Teatro estava sob controle do governo, dessa forma Olympe de Gouges decidiu criar seu próprio grupo de teatro, apresentando-se em Paris e arredores. *L'esclavage des Noirs* sofreu boicotes e vaias por agentes contratados e foi censurada pelo prefeito de Paris, com a justificativa de possuir um conteúdo polêmico.

Em sua defesa dos direitos humanos independentemente de gênero e raça, além de peças antiescravistas, Olympe de Gouges escreveu diversas dramaturgias em defesa dos direitos das mulheres, como *La Nécessité du Divorce*[8] em 1790, uma comédia em 3 atos que tem como personagem principal Rosambert, um homem que se declara favorável ao divórcio, discursando sobre o sentimento de prisão e sufocamento, transmitindo uma mensagem subliminar sobre direito de voz da mulher e às escolhas em seu relacionamento.

No ano de 1793, Olympe de Gouges escreveu a peça *Les trois urnes, ou le salut de la Patrie, par un voyageur aérien* e, por causa dela, foi presa. A peça requeria a realização de um plebiscito para escolher uma das três formas potenciais de governo: República indivisível, Governo federalista e Monarquia constitucional. A rainha Maria Antonieta já havia sido

[8] *A necessidade do divórcio*. Tradução livre.

executada e, por questionar os valores republicanos, Olympe de Gouges foi condenada à morte sem direito a defesa. Antes de ser guilhotinada, ela bradou um trecho de um de seus panfletos publicados com os seguintes dizeres: “se a mulher tem o direito de subir ao cadafalso, ela deve ter igualmente o direito de subir à tribuna” (Assmann, 2007[9]).

Esse modelo de teatro político e panfletário de Olympe de Gouges, que buscava convencer a população das suas ideias libertárias e criticar o sistema opressor machista e racista, assemelha-se muito com o que posteriormente viria a ser utilizado por Josefina Álvares de Azevedo.

Até o século XIX, em todos os países onde o voto fazia parte do sistema político, as mulheres eram impedidas de participar das eleições. Em 1893, a Nova Zelândia se tornou o primeiro país a garantir o sufrágio feminino, graças ao movimento liderado por Kate Sheppard. Nos Estados Unidos, as mulheres também lutavam por acesso ao mercado de trabalho, direito à propriedade, educação de qualidade e, naturalmente, pelo direito de votar. Embora a Constituição dos EUA, a mais antiga do mundo, tenha sido criada em 1787, Christine Stansell (2010) destaca que o documento não abordava a questão do sufrágio feminino até 1919, quando a 19ª Emenda foi finalmente promulgada, garantindo o direito de voto às mulheres. Em muitos países com constituições, o termo *homem* não era usado explicitamente para atribuir direitos, mas a sociedade, de maneira geral, interpretava as leis como sendo aplicáveis apenas aos homens. No caso dos Estados Unidos, a palavra homem só foi oficialmente incluída na Constituição em 1868.

No ano de 1903, um movimento iniciado na Inglaterra criou visibilidade na luta pelo voto feminino e acabou influenciando outros movimentos no mundo, e o grupo era denominado Women’s Social and Political Union – WSPU, que ficou conhecido popularmente por suffragettes. O movimento possuía os mesmos discursos de igualdade feminina, entretanto, suas estratégias de embate se diferenciavam, sendo as suffragettes militantes combativas sob o lema “Deeds not words – Ações e não palavras”, utilizando táticas que oscilavam entre a passividade e a violência; ora faziam uma passeata, ora entravam em brigas agressivas e intimidações que consistiam em atear fogo em caixas de correios, quebrar vidraças de lojas e casas, impedir a

[9] Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/issue/view/154

entrada de pessoas em prédios públicos e outras atitudes que chamassem a atenção do governo e da população para a causa sufragista.

Karawejczyk (2013, p. 132) afirma que “em 1914, as vésperas da Primeira Guerra Mundial, essa organização já era uma das maiores do Reino Unido” e seguiu empregando táticas radicais que já partiam para confrontos físicos com a polícia. As estratégias utilizadas pelas suffragettes mostraram eficácia, elevando a luta pelo voto feminino como uma das prioridades do século XX.

No Brasil, a situação se assemelhava ao resto do mundo. O primeiro momento de grande expectativa de mudança na situação das mulheres foi a transição de monarquia para república. Percebe-se que, tal qual a França, em que as mulheres aguardaram avanços em suas pautas com a Revolução Francesa, no Brasil foi um momento de ruptura e grandes mudanças sistêmicas, em que as mulheres também acreditaram que as mudanças abarcariam o gênero. A questão do voto passou a ser a agenda principal das reivindicações femininas e tratada como a chave para grandes mudanças.

Em 1891 foi promulgada a primeira Constituição do Brasil, mas, dois anos antes, Josefina Álvares de Azevedo empreendia uma grande investida no assunto, conforme iniciamos no final do capítulo 1. Antes de entrarmos especificamente nesta jornada, falemos um pouco de quem foi essa célebre mulher.

Em vida, Josefina Álvares de Azevedo foi professora, jornalista, escritora, poeta, dramaturga e é considerada uma das precursoras do feminismo no Brasil. Viveu em Recife até os vinte e seis anos e, em 1877, mudou-se para São Paulo, onde fundou em 1888 o jornal *A Família*. No ano seguinte a sede do jornal é transferida para o Rio de Janeiro, onde permaneceu ativo ininterruptamente sob sua direção até o encerramento das atividades no ano de 1897.

A história da vida privada de Josefina Álvares de Azevedo ainda é marcada por muitas ausências e controvérsia. A jornalista e dramaturga nasceu no dia 05 de maio de 1851 e, por meio de seu periódico *A Família*, Azevedo se refere a cidade de Recife como sua terra natal, mas Augusto Blake, em seu Dicionário bibliográfico brasileiro, informa que Josefina de Azevedo teria nascido em Itaboraí (RJ). Na falta de documentos oficiais que embasem as informações, acreditamos ter maior coerência a referência da própria Josefina, que também é a aceita por pesquisadores como Souto Maior (1995) e Oliveira e Viana (1967). Entre as controvérsias, também há a dúvida sobre seu parentesco com o poeta Manuel Antônio Alvares

de Azevedo, abordado no capítulo 1. Por muito tempo não se tinha notícias da data, local ou causa da morte de Josefina Álvares de Azevedo, entretanto nos obituários de três jornais do Rio de Janeiro estão informações de que ela teria falecido em 1913, no Rio de Janeiro, deixando dois filhos, Alfredo Álvares de Azevedo e Moacyr Álvares de Azevedo, e uma irmã, Maria Amélia de Azevedo Costa, conforme Figura 2.

Figura 2 – Nota de Falecimento de Azevedo

Josephina Alvares de Azevedo

Maria Amelia de Azevedo Costa, Alfredo Alvares de Azevedo, Moacyr Alvares de Azevedo, irmã e filhos da fallecida JOSEPHINA ALVARES DE AZEVEDO, penhorados agradecem ás pessoas que compareceram ao seu enterramento, e previnem que a missa de 7º dia de seu fallecimento terá logar amanhã, terça-feira, 9 do corrente, ás 9 horas, na egreja de N. S. da Conceição e Dôres, sita á rua de S. Januario, em S. Christovão.

Correio da Manhã, 8 de setembro de 1913, edição 5335, p. 11. Fonte: Banco Nacional Digital.

A primeira notícia do falecimento de Josefina Álvares de Azevedo aparece no obituário do periódico *Correio da Manhã* (Figura 3), no dia 8 de setembro de 1913, em formato de agradecimento aos que compareceram ao sepultamento da jornalista e comunicando que a missa de 7° dia ocorreria no dia 9 de setembro. Dessa forma, pode-se afirmar que Azevedo faleceu no dia 02 de setembro de 1913. O jornal *A Época* também publica o mesmo texto no dia 9 de setembro de 1913.

Figura 3- Sepultamento de Azevedo

Josephina Alvares de Azevedo

Maria Amelia de Azevedo Costa, Alfredo Alvares de Azevedo, Moacyr Alvares de Azevedo, irmã e filhos da finada JOSEPHINA ALVARES DE AZEVEDO, penhorado, agradecem ás pessoas que compareceram ao seu enterramento, e previnem que a missa do setimo dia de seu fallecimento, terá logar hoje, terça-feira, 9 do corrente, ás 9 horas, na egreja de Nossa Senhora da Conceição e Dôres, sita á rua de S. Januario, em S. Christovão.

A Época, 9 de setembro de 1913, edição 0406, p. 6. Fonte: Banco Nacional Digital.

No dia 03 de outubro de 1913, os periódicos *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* anunciam nos seus respectivos obituários a celebração da missa de trigésimo da morte de Josefina Álvares de Azevedo (Figura 4 e Figura 5). Documentos oficiais que atestam essas informações ainda não foram encontrados, dessa maneira baseamo-nos nas quatro publicações apresentadas para respaldar dia e local, entretanto não se tem notícias da causa da morte. Outra informação importante que essas publicações apresentam é que Azevedo foi mãe de dois filhos e sua representante familiar após a morte, além dos filhos, foi sua irmã.

Figura 4 - Missa de trigésimo dia

Josephina Alvares de Azevedo

✝ Maria Amelia de Azevedo Costa, Alfredo Alvares de Azevedo e Moacyr Alvares de Azevedo, irmã e filhos da finada JOSEPHINA ALVARES DE AZEVEDO, convidam aos parentes e pessoas de sua amizade para assistir á missa de trigesimo dia que será celebrada hoje, dia 3, sexta-feira, ás 9 1|2 horas, na egreja de N. S. da Conceição e Dores, sita á rua de S. Januario (São Christovão), por cujo acto antecipadamente agradecem.

Correio da Manhã, 3 de outubro de 1913, edição 5360, p. 7. Fonte: Banco Nacional Digital.

Figura 5 - Missa de trigésimo dia

Josephina Alvares de Azevedo

Maria Amelia de Azevedo Costa, Alfredo Alvares de Azevedo e Mogeyr Alvares de Azevedo, irmã e filhos da finada **JOSEPHINA ALVARES DE AZEVEDO**, convidam aos parentes e pessoas de sua amizade para assistir á missa de trigesimo dia que será celebrada hoje, sexta-feita 3 do corrente, ás 9 1/2 horas, na Egreja de N. S. da Conceição e Boas, sita á R. de S. Januario (S. Christovam), por cujo acto antecipadamente agradecem. (A. 14.317

Jornal do Brasil, 3 de outubro de 1913, edição 00275, p.14. Fonte: Banco Nacional Digital.

A coleção Escritoras do Brasil, projeto do Senado Federal que busca visibilizar autoras brasileiras "de escassa ou nenhuma presença no cânone literário[10]", produziu uma edição revista e comentada de *A mulher moderna*, obra de Josefina Álvares de Azevedo. Este livro publicado originalmente em 1891 foi a segunda coletânea da escritora e reúne textos publicados em seu jornal, além do espetáculo *O Voto Feminino*. Na apresentação, Maria Helena de Almeida Freitas e Mônica Almeida Rizzo Soares afirmam que o periódico *A Família* "foi também o principal e quase único veículo de comunicação das ideias de Josefina, que não foi uma autora de vasta produção. Ao contrário. Publicou especialmente textos e crônicas políticas e feministas, uma peça de teatro e alguns poemas. Se houve mais, perdeu-se". Karine de Oliveira em sua pesquisa promovida pela Fundação Biblioteca Nacional faz a mesma afirmação:

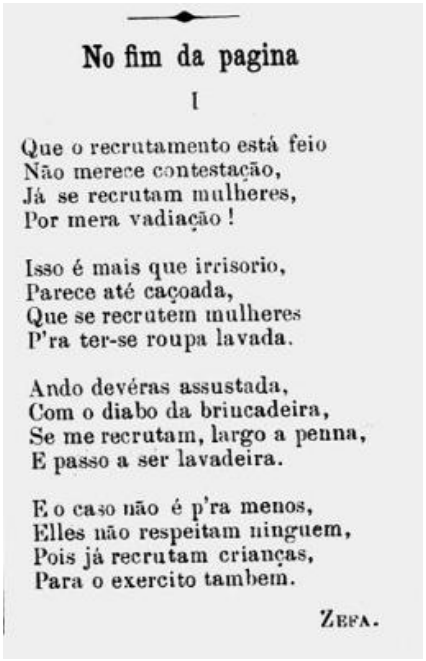
> A produção literária de Josephina não é vasta, como havíamos imaginado no momento inicial da pesquisa. Na verdade encontramos apenas poucos poemas, uma espécie de poema em prosa e várias traduções de autores franceses e ingleses. Estes pouquíssimos textos literários foram assinados ora com o nome da escritora ora como Zefa. (Oliveira, 2009, p. 63)

Acreditamos que a produção de Azevedo é maior do que se conhece e essa pesquisa é uma tentativa de expandir o repertório de produções dessa autora que foi uma mulher à frente do seu tempo. Além disso, concordamos que o jornal *A Família* era seu principal meio de comunicação, mas se analisarmos toda a sua produção nos quase 10 anos de funcionamento do

[10] Definição apresentada na primeira orelha da edição Escritoras do Brasil – A mulher moderna.

periódico, podemos questionar as afirmações de que Azevedo não teve uma vasta produção. Abaixo, um de seus poemas (Figura 6).

Figura 6 - Poema de Azevedo



No fim da pagina

I

Que o recrutamento está feio
Não merece contestação,
Já se recrutam mulheres,
Por mera vadiação !

Isso é mais que irrisorio,
Parece até caçoada,
Que se recrutem mulheres
P'ra ter-se roupa lavada.

Ando devéras assustada,
Com o diabo da briucadeira,
Se me recrutam, largo a penna,
E passo a ser lavadeira.

E o caso não é p'ra menos,
Elles não respeitam ninguem,
Pois já recrutam crianças,
Para o exercito tambem.

ZEFA.

A Família, 1889, edição 0009, p.03

Entre poemas, crônicas e sua panfletagem jornalística, uma das obras de Azevedo que teve grande repercussão é a peça teatral *O Voto Feminino*, escrita e publicada em forma de folhetins no jornal no ano de 1890, ano em que os governantes discutiam o direito ao voto por parte das mulheres. Conforme citado anteriormente, o Brasil passava por um período de transição entre monarquia e república, proclamada no dia 15 de novembro de 1889. Era um período promissor para mudanças e as mulheres acreditavam que seus direitos seriam incluídos neste novo momento. Esperançosa, Azevedo publica em seu periódico na coluna *As mulheres e a eleição*:

> É chegado o momento de mostrarem as nossas patrícias a sua importância na sociedade. Se não lhes é permitido, pelo natural egoísmo dos representantes do sexo que se diz forte, entrar diretamente nessas titânicas lutas da política, lançando na urna espontânea e conscienciosamente o seu voto, para o candidato que lhe seja simpatizante, pelas suas ideias, pelas suas convicções; têm contudo o recurso de intercederem, ajudadas da influência que lhes concedeu a natureza, com seus pais, irmãos e esposos, para a vitória da candidatura de um moço a todos os títulos digno de ser contado no número

> dos representantes da nação. O direito de voto das mulheres é uma necessidade latente, de que há muito recente se não só o nosso, como muitos outros países. Alguma nação deverá ser a primeira a iniciar-se nesse grande melhoramento; por que não será o Brasil? (*A Família*, 6 de julho de 1889, edição 0029, p.1)

Neste mesmo texto, Azevedo traz uma figura histórica importante da época, o Doutor José Lopes da Silva Trovão, um médico, jornalista e deputado que defendia na assembleia constituinte os direitos das mulheres ao voto, além de outras pautas como divórcio e educação. Ao escrever a peça *O voto feminino*, Souto Maior (1995, p.130) afirma que Josefina Álvares de Azevedo sem dúvidas inspirou-se no deputado Dr. Lopes Trovão ao criar o personagem Dr. Florêncio.

> O Dr. Lopes Trovão, propõe-se a pugnar pelo direito eleitoral da mulher. E seu programa combater para que possamos ter uma parte direta nos destinos do país. Por que não envidaremos todos os esforços, para que possa esse cavalheiro realizar uma tão justa quão útil aspiração de dar-nos o verdadeiro lugar que nos cabe na sociedade? (…) A mulher também tem os seus direitos a defender; e mesmo fora do lar doméstico, tem um vasto campo que lhe tem sido vedado até hoje; portanto, com algum esforço, poderemos chegar a gozar das regalias que nos elevarão um pouco acima do ponto em que estamos colocadas. (*A Família*, 6 de julho de 1889, edição 0029, p.1)

Assim como em outros países, as legislações vigentes não especificavam cidadãos como sendo apenas homens, portanto ao ler que todos os cidadãos brasileiros no gozo dos seus direitos civis e políticos, que soubessem ler e escrever tinham direito ao voto, as mulheres então começaram a providenciar títulos de eleitores, entretanto, esbarraram em algumas situações. Oliveira (2009, p. 41) declara que "a gaúcha Isabel de Sousa Matos requereu seu título e teve o pedido aprovado na sua cidade natal, mas recusado no Rio de Janeiro".

Sem deixar a luta pela educação, sua primeira e essencial pauta, uma vez que a lei vigente definia que era necessário estar alfabetizado para poder votar, Josefina Álvares de Azevedo avançou ofensivamente na luta pelo direito ao voto feminino. Seu jornal serviu como meio de disseminação das suas ideias progressistas e ela o utilizou pontualmente, entretanto, de acordo com Souto Maior (p. 70, 2001) "um parecer negativo foi publicado por parte da comissão designada para elaborar o projeto de constituição, a respeito da inclusão de lei relativa ao direito eleitoral das mulheres nesse projeto". Na sua nova coluna *O direito de voto,* Azevedo questiona essa negativa:

> A velha questão já vencida do direito de voto às pessoas de meu sexo, teve, ao que me consta, uma solução provisória pelo governo, a mais incompatível com o regime de igualdade, como é o republicano que agora possuímos. O governo, resolvendo a questão apresentada não considera nem oportuna, nem conveniente qualquer inovação na legislação vigente no intuito de admitir as mulheres sui juris ao alistamento e ao exercício da função eleitoral. A solução supra pode ser considerada como não tendo razão de ser uma vez que se nos admitindo a votar, em virtude da lei vigente, nada se inova, nem se nos concede fora da lei. A grande questão está em se saber se a mulher está ou não na letra da lei para ser admitida à qualificação, e ninguém poderá negar que a respeito não há nem uma só disposição que a impeça de poder obter o título de eleitora. Ora, não há dúvida alguma em que pela lei vigente, toda aquela que souber ler e escrever é admitida a votar, consagrando o direito em tal caso como condição indispensável a qualquer pessoa para o exercício dessa faculdade, a condição de poder exercer conscientemente o privilégio eleitoral. (*A Família*, 3 de abril de 1890, edição 0054, p.1)

Além de expor a inconsistência na lei, Azevedo também critica o novo regime republicano, que ao invés de proporcionar mudanças e questionar as teorias limitantes que permeavam o velho regime e impediam que as mulheres cumprissem papéis sociais e tivessem direitos civis, compactuou com eles. A jornalista, decepcionada, finaliza declarando que "com a inauguração do regime republicano seria natural que esses vícios e defeitos da forma decaída desaparecessem também. E, no entanto, a solução de que tratamos, veio tirar-me dessa doce ilusão" (*A Família*, 3 de abril de 1890, edição 0054, p.1).

A partir de então, além de publicar em seu jornal colunas cada vez mais ostensivas, Azevedo decide escrever sua primeira peça teatral, intitulada *O voto feminino*. O objetivo era conscientizar a população e juntar forças para tentar buscar um novo parecer, dessa vez favorável à luta, afinal teria um recurso diante do primeiro parecer da comissão e com a peça ela esperava sensibilizar a população e os parlamentares. Souto Maior (p.29, 2001) define o trabalho de Josefina no campo da dramaturgia como uma "contribuição pioneira para forçar a abertura de um espaço público para mulheres na sociedade, através da emergência de novos papeis sociais femininos e, ao mesmo tempo, para protestar contra a realidade social em que vivia, propondo sua transformação".

O voto feminino se apresenta como uma comédia, entretanto Souto Maior (1995) discorre sobre as características do espetáculo não se enquadrarem exatamente nos moldes franceses da comédia, classificando-a como uma comédia de costumes ou comédia ligeira de costumes, endossada pelas definições de Molière, de que "a correção dos absurdos sociais deve ser, em todos os tempos, a verdadeira matéria da comédia." (apud Vasconcelos, 1987,

p. 48). A peça apresenta sete personagens: Anastácio, uma caricatura de um representante da elite da época, conselheiro do ex-Império, autoritário e conservador, esposo de Inês e pai de Esmeralda; Inês, esposa de Anastácio e mãe de Esmeralda, uma mulher moderna, interessada por literatura, arte e política; Esmeralda, a filha estudada que almeja novos lugares para as mulheres na sociedade; Rafael, esposo de Esmeralda e vereador, entretanto dependente das orientações da esposa em suas ações no mandato; Dr. Florêncio, advogado e jornalista amigo da família, defensor da emancipação das mulheres; Antônio, empregado na casa de Anastácio e namorado de Joaquina; Joaquina, empregada na casa de Anastácio, preocupada com matrimônio e almejando melhores oportunidades.

A peça tem início com um pequeno atrito entre Anastácio e Inês, devido a uma diferença no troco apresentado pela esposa, que rapidamente muda a discussão para as aspirações femininas na sociedade, incluindo para a filha do casal, Esmeralda. O momento social que os personagens estavam vivendo na peça era o mesmo que o espectador vivia naquele instante, a espera da decisão do ministro sobre o direito ao voto feminino e as discussões que giravam em torno disso. Inês desejava que Esmeralda tivesse uma carreira política depois da aprovação do voto feminino, tornando-se deputada, senadora, ministra e por fim, até presidenta da república. Josefina Álvares de Azevedo buscou representar em sua peça não apenas o direito de votar, mas também o de ser votada, de concorrer a cargos públicos, uma questão que até os dias de hoje, ainda não foi conquistada de forma igualitária, sendo nossa primeira presidenta brasileira deposta por um golpe de bases misóginas. Apesar de 134 anos terem se passado, a peça ainda se mostra bastante atual.

Anastácio assume um papel totalmente contrário à emancipação feminina, conclamando Rafael e Antônio para a mesma posição. Rafael em um primeiro momento mostrava-se a favor da participação das mulheres na vida pública, afinal, era Esmeralda quem escrevia os discursos parlamentares do marido, então deputado, assim como fizera, ela e a mãe, com Anastácio quando era ministro. O que se cria a partir de então é uma discussão acalorada das mulheres contra os homens, das quais as mulheres exigiam uma maior participação na vida política do país, enquanto endossados principalmente por Anastácio, Rafael e Antônio começam a sentir-se ameaçados pela investida feminina, temendo inverter os papéis na sociedade.

Na primeira cena do *Voto feminino*, Anastácio se incomoda porque Inês está lendo no gabinete de leitura, conforme segue:

> ANASTÁCIO – (…) Senhora! Oh! Senhora! (pausa) Há de estar lendo os artigos de fundo dos jornais diários. É a sua mania! E enquanto lê vai tudo por água abaixo como numa correnteza, não há dinheiro que chegue! (chamando) Sra. D. Inês! Oh! Sra. D. Inês!
>
> INÊS - Já vou, já vou.
>
> ANASTÁCIO – Arre! Que a senhora minha mulher em se metendo no gabinete de leitura, não se lhe importa que a casa caia. Isto é demais. Ora figas! (*A Família*, 21 de agosto de 1890, edição 0072, p.1)

Esse trecho é um reflexo social de ideias contrárias à educação feminina, denunciadas no jornal *A Família*, conforme expõe Josefina de Azevedo e Anália Franco, contribuidora do jornal e dramaturga. Neste último ponto, cabe ressaltar que, das cerca de nove obras de Anália Franco, escritas e encenadas, de nenhuma se tem notícia dos textos, apenas notas dos jornais como *O Estado de São Paulo* divulgando as apresentações.

Segundo Hahner (2012, p. 57), "a educação para mulheres de classe alta era centrada para seu destino final de esposa e mãe", mas através d*o Voto feminino*, Azevedo expõe que a educação era só o início das aspirações femininas, e não o fim. O grande receio dos homens em relação à educação das mulheres era que, ao ter acesso a esse novo mundo das letras, as mulheres não aceitassem mais o lugar específico de dona de casa e mãe. Anastácio reproduz essa situação através de suas falas sobre o que a leitura e a educação feminina trouxeram para ele, em primeiro momento que a esposa teria deixado de se importar com a casa, função que deveria pertencer totalmente a ela, e, posteriormente, o abandono do espaço privado por parte das mulheres e ideias de participação na vida social e política, tal como demonstra neste trecho:

> INÊS – Já não estamos no tempo da mulher objeto de casa, escrava das impertinências masculinas.
>
> ANASTÁCIO – Ora figas, senhora Inês!
>
> INÊS – Estamos no fim do século XIX, em que o livre arbítrio faz de cada criatura um ser igualmente forte para as lutas da vida, ouviu?
>
> ANASTÁCIO – Tá, tá, tá, tá. Ora figas! Qual lutas da vida! Qual livre arbítrio! Qual século XIX! Qual nada! A mulher foi feita para os arranjos de casa e nada mais! (*A Família*, 28 de agosto de 1890, edição 0073, p.1)

Inês assume o papel de protagonista neste espetáculo, enquanto Anastácio segue como antagonista. Os demais personagens, exceto o Dr. Florêncio, seriam extensões destes, fazendo ecoar suas vozes. Souto Maior (1995, p.134) define o conflito "não exatamente como um conflito de um personagem contra outro personagem ou de um personagem contra um grupo, mas um conflito de um grupo contra outro grupo". Pode-se dizer que o conflito se dá em uma "guerra dos sexos" ou uma disputa entre pensamentos arcaicos e autoritários contra a modernidade e emancipação.

Anastácio também acreditava que um futuro brilhante para Esmeralda seria ser uma boa mãe de família, enquanto para Inês o futuro da filha seria não apenas poder votar, mas tornar-se também política, assim como era Rafael, seu marido.

> ANASTÁCIO – Não, decerto. O pior é que a senhora já está transtornando a cabeça de minha filha, que anda-me também com as mesmas ideias.
>
> INÊS – Sem dúvida alguma. E há de aproveitar muito, a nossa querida Esmeralda.
>
> ANASTÁCIO – Há de ser muito divertido.
>
> INÊS – Que bonito futuro está reservado à nossa filha!
>
> ANASTÁCIO – Se for uma boa mãe de família…
>
> INÊS – Há de ser; e também uma das melhores figuras da nossa política…
>
> ANASTÁCIO – Que diz?
>
> INÊS – Se passar a lei…
>
> ANASTÁCIO – Ó senhora, eu já lhe disse que não me meta a mulher na política!
>
> INÊS – Que! Não meter a mulher na política! Oh! Senhor Anastácio, a mulher não é porventura um ser humano, perfeitamente igual ao homem?
>
> ANASTÁCIO (com calma) – Sei lá! O que sei é que a política não foi feita para ela. A mulher metida em política, santo Deus!… Não me quero incomodar senhora D. Inês. Vou à chácara tomar um pouco de fresco. Até já. (sai). (*A Família*, 28 de agosto de 1890, edição 0073, p.1)

Rafael, esposo de Esmeralda, também é retratado como um homem apático que, mesmo deputado, é incapaz de realizar os feitos políticos sem o auxílio da esposa. No trecho a seguir, percebe-se que tanto para ele quanto para Anastácio, o problema da mulher não poder participar da vida política não estava no intelecto dela ou na falta de habilidade em assumir

essas funções, uma vez que era Esmeralda quem ensinava Rafael o que ele deveria dizer em seus discursos. Neste trecho, Azevedo apresenta a ideia, também defendida em seu jornal, que a incapacidade política tem a ver com menoridade e outras inabilitações, não com uma decisão arbitrária e infundamentada de diferença de sexo, uma vez que a mulher estava instruída, educada e apta.

> INÊS – Em passando a lei, já se sabe, hás de te apresentar para deputada.ESMERALDA – Eu, minha mãe?
>
> INÊS – Sem dúvida. Pois não estás habilitada para isso?
>
> ESMERALDA – Sim, estou habilitada. Mas meu marido?
>
> INÊS – Ora, o teu marido! Que se empregue em outra coisa.
>
> ESMERALDA – É bom de dizer, a senhora sabe, que ele tem sido sempre deputado… E não há melhor emprego do que esse.
>
> INÊS – De ora em diante serás tu. Se lhe hás de estar todas as noites a ensinar o que ele há de dizer, vai tu mesma dizer o que sabes.
>
> ESMERALDA – Pobre Rafael! Ele que deseja tanto subir!…
>
> INÊS – Sobe tu. Faz-te deputada, (aparece ao fundo a criada) depois senadora, depois ministra, e talvez que ainda possas chegar a ser presidente da república… (*A Família*, 04 de setembro de 1890, edição 0074, p.1)

Ao introduzir os termos deputada, ministra e senadora, Azevedo apresenta uma nota afirmando que "a palavra como significação de emprego que só convém ao homem é invariável; mas no caso da tese que se discute, varia logicamente" (*A Família*, 04 de setembro de 1890, edição 0074, p.1). Em relação a esta lógica discursiva que determinou minuciosamente a escolha de palavras, Stauffer (2019, p.12) afirma que "a noção de formação discursiva parte da concepção de que o sentido é determinado por formações ideológicas".

Azevedo possuía intenções bem-marcadas ao criar uma variação de palavra, uma vez que também criaria um cargo, dessa forma, pois, para a dramaturga, o termo deputado não era suficiente para visibilizar as mulheres que ocupariam tais funções, logo era necessário acentuar uma marcação de gênero. Orlandi (2012) declara que:

> Tudo que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isto não está na essência das palavras mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos,

> materializando-se nele. O estudo do discurso explicita a maneira como linguagem e ideologia se articulam, se afetam em sua relação recíproca. (Orlandi, 2012, p. 43).

Para produzir novas possibilidade de existência, Margareth Rago (2021, p. 31) defende que é preciso "compreender que esse sistema de imagens, representações e signos compõe o pensamento da lógica discursiva da identidade social dominante" e após essa compreensão, Rago define que "é necessário que levemos em conta a linguagem e o discurso, meios pelos quais se organizam a dominação cultural e a resistência" (Rago, 2021, p.31).

Na atualidade, a utilização de uma variação de gênero na palavra presidente, quando da posse da presidenta Dilma Rousseff, foi amplamente discutida, e por diversas vezes negada e até proibida. Algumas pessoas se valiam de certas gramáticas ao afirmarem que palavras terminadas em –ente não permitiam flexão de gênero. Stauffer (2019, p.14) apresenta, ainda, uma matéria do jornal *Estado de Minas*[11] , de 31 de maio de 2016, que divulga uma proibição feita por Michel Temer, que atuava como presidente interino, dado o afastamento da presidenta antes da efetivação do golpe, impondo regras à Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), dentre elas o veto ao termo presidenta, com flexão de gênero, para se referir a Dilma Rousseff.

O mesmo jornal afirma que "o uso do feminino da palavra era uma exigência da petista, para marcar o fato de ter sido a primeira mulher a assumir a Presidência da República, no país" (*Estado de Minas*, 31 de maio de 2016). Assim como Rousseff, ao escolher os termos deputada, ministra e senadora ao invés das palavras flexionadas no masculino, mesmo que ainda não existisse a variação, Josefina Álvares de Azevedo modificava não só uma palavra, mas também criava novas imagens e possibilidades, desconstruindo as representações estabelecidas como naturais e genuínas. A mulher não seria deputado, seria deputada, não seria ministro, seria ministra, nem tampouco senador, seria senadora.

Quando se trata de aptidão, a peça deixa explícito que Esmeralda possui o ensino superior, algo incomum para a época, principalmente se tratando de mulher. Azevedo (1891, edição 0096) afirma em seu jornal que "quanto mais vasto é o círculo das ideias femininas,

---

[11] Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2016/05/31/interna_politica,767923/palavra-presidenta-e-vetada-na-ebc.shtml

mais amplo deve ser o campo da atividade", razão essa da educação destinada às meninas ser tão limitada, pois a sociedade previa que as mulheres não se contentariam com as mesmas funções sociais destinadas a elas. Azevedo (1891, edição 0096) segue sua argumentação questionando "como, portanto, consorciar a expansão da nossa atividade intelectual iluminada pela intensidade da instrução, com a brutalidade do círculo vicioso que o egoísmo masculino nos quer a força insistentemente, impor?". No trecho a seguir, Inês atesta que ela e sua filha Esmeralda estavam aptas a exercer a função política, pois já o fazia por meio de seus maridos, apenas não eram reconhecidas.

> ANASTÁCIO – Senhora D. Inês, lembre-se de que eu sou um ex-conselheiro de Estado do ex-Império e já fui ministro!
>
> INÊS – Lembro-me, sim; e por sinal que não era o senhor quem escrevia os despachos; mas sim eu e minha filha, que nem sequer tínhamos o direito de assiná-los.
>
> ANASTÁCIO – Figas! Figas! A senhora não sabe que é mulher?
>
> (*A Família*, 18 de setembro de 1890, edição 0075, p.1)

Lamentavelmente, expressões como "a senhora não sabe que é mulher?" ainda são usadas hoje de forma ofensiva, funcionando como instrumentos de dominação e silenciamento. Um exemplo recente ocorreu em 27 de maio de 2025, quando a ministra do Meio Ambiente, Marina Silva, foi alvo de ataques misóginos durante uma audiência na Comissão de Infraestrutura do Senado[12]. Frases como "coloque-se no seu lugar" foram lançadas com o claro objetivo de deslegitimar sua presença e autoridade, como se houvesse um lugar social previamente definido para uma mulher negra, e que esse lugar certamente não seria o de liderança política e reconhecimento internacional. Esse tipo de violência simbólica revela como o machismo e o racismo ainda operam de forma articulada para restringir a atuação de mulheres em espaços de poder.

Em relação à peça, percebe-se também a contradição do discurso de Anastácio e da sociedade que negava à mulher o direito ao voto. Como, portanto, é inferior, se era a mulher quem assumia as funções políticas? A inferioridade estaria em transgredir o ego masculino publicamente, uma vez que aptidão já não era mais um motivo.

---

[12] Disponível em: https://veja.abril.com.br/coluna/marcela-rahal/episodio-com-marina-mostra-o-tamanho-da-misoginia-latente-no-congresso/#google_vignette.

Neste contexto, é pertinente estabelecer uma conexão com a análise de Rita Segato (2022, p. 37-38), que afirma: "o patriarcado é a forma mais arcaica e básica de desigualdade". Para a pesquisadora, essa afirmação se fundamenta na maneira como diversos mitos de origem, presentes em muitas culturas, associam a mulher a um grande delito ou transgressão. Tais narrativas míticas funcionam como uma justificativa histórica para a subordinação feminina, apresentando-a como responsável por uma falha primordial que comprometeria a ordem estabelecida. Essa visão se perpetua através do tempo, sustentando a ideia de que a mulher, devido à sua suposta natureza transgressora, precisa ser controlada e corrigida, a fim de evitar o colapso social.

A partir dessa perspectiva, Segato argumenta que a subordinação feminina não é um fenômeno acidental, mas sim uma estrutura social profundamente enraizada, cuja origem está ligada à necessidade de garantir o controle sobre o corpo feminino. Assim, a mulher, em diversas sociedades, se vê forçada a ocupar uma posição subalterna, cuja função é, antes de tudo, garantir a manutenção do poder patriarcal, corroborando a afirmação de que o patriarcado, enquanto sistema de opressão, está intrinsecamente ligado a uma construção simbólica e cultural de desigualdade e controle.

Faz-se também importante analisar nesta peça o recorte de classe e faixa etária, para além do gênero, muito bem retratado nos personagens. Esmeralda representa uma versão mais nova de Inês, que teve mais oportunidades e que pode chegar em lugares que a mãe não chegou. Joaquina representa uma versão fora da elite, de mulher pobre e sem acesso à educação, mas que almejava um emprego melhor e uma inversão de papéis, dessa forma ela poderia experimentar os privilégios masculinos enquanto seu noivo Antônio assumiria as funções femininas.

> JOAQUINA – Pois sim! A patroazinha vai ser ministro…
>
> ANTONIO – O quê ?
>
> JOAQUINA – Ministro!
>
> ANTONIO – Estás doida, mulher!
>
> JOAQUINA – Ministro, sim! Ora aí está. E eu vou ter um bonito emprego. Depois me casarei contigo… (*A Família*, 09 de outubro de 1890, edição 0078, p.2)

Rafael e Antônio também representariam a versão mais nova e a versão proletária de Anastácio. Enquanto Rafael segue dividido entre as reivindicações de Esmeralda e os alertas de Anastácio, decidindo-se posteriormente pelo lado masculino, Antônio preocupa-se em fazer juras de amor e promessas de casamento com o único intuito de que Joaquina ceda sexualmente a ele, entretanto fica irritado quando Joaquina apresenta a ideia de inversão de papéis.

> ANTONIO - E eu que fico fazendo?
>
> JOAQUINA - Tu não precisas trabalhar, não, ficas em casa.
>
> ANTONIO - Para lavar as tuas saias e esfregar a tua roupa? Eu nunca tive jeito para esfregações…
>
> JOAQUINA - Como é bom!
>
> ANTONIO - O quê? As esfregações? Nada, eu não sou homem para estas coisas. Não quero… (*A Família*, 16 de outubro de 1890, edição 0079, p.2)

Há um outro personagem fora desses casais que cumpre um papel fundamental na peça, o Dr. Florêncio. Homem culto, letrado, racional, com prestígio e respeito na sociedade, que defende o direito ao voto feminino não somente em discussões, mas como jornalista, utiliza a imprensa para divulgar suas ideias. Souto Maior (1995) confere a esse personagem a função de um *raisonneur*, desempenhando um papel de porta-voz de Azevedo, além dos personagens femininos, em uma tentativa de convencimento, não dos demais personagens, mas do próprio espectador.

A escolha de Azevedo neste personagem assemelha-se a de Olympe de Gouges quando, em 1790, um século antes, escreve na França a peça *La Nécessité du Divorce,* apresentando um homem como personagem central, que discursa e defende o direito ao divórcio. Essas escolhas conferiam em uma estratégia para que se fizessem ouvidas as reivindicações, pois, infelizmente, nesses dois séculos, uma personagem feminina nestes lugares não teria o mesmo impacto e receptividade que as autoras buscavam. Azevedo ainda contou com vozes femininas potentes em seu espetáculo; Inês e Esmeralda possuíam discursos estruturados e inteligentes, mas em uma sociedade em que não se ouvia plenamente as mulheres, o papel de um homem como porta-voz teve sua importância. Na cena a seguir,

podemos observar um dos discursos do Dr. Florêncio:

> DOUTOR - Perdão, eu creio que se trata do voto feminino. É uma coisa perfeitamente justa!
>
> ANASTÁCIO - Justa! Isso diz o Sr. E sabe por que o diz? É porque não é casado.
>
> RAFAEL - Descansem! O direito de voto á mulher não veio nem virá!
>
> ESMERALDA - Lá isso não. A consulta está em mãos do ministro; hoje ou amanhã será introduzida na lei.
>
> DOUTOR - Sem dúvida alguma. É uma das mais belas conquistas deste fim de século; a reparação de uma injustiça secular, dos tempos bárbaros.
>
> INÊS E ESMERALDA - Muito bem, doutor; muito bem!
>
> RAFAEL - É o ridículo sobre os homens!
>
> DOUTOR - Mas senhores, sejamos todos cordatos. O direito de voto às mulheres é de toda a justiça.
>
> ANASTÁCIO - Não é só o direito de voto que elas querem, é o direito de votar e ser votadas. E o reinado das saias!
>
> DOUTOR - Não há tal. Será antes o reinado das competências. De ora em diante não veremos mais na sociedade a impostura de serem as mulheres que façam as coisas e os homens que recebam as honras… como por aí se dá… (*A Família*, 30 de outubro e 06 de novembro de 1890, edição 0081 e 0082, p.2 e p.1)

Neste trecho, Josefina Álvares de Azevedo deixa transparecer que a maior preocupação dos homens não era em relação à competência feminina, mas no que viria após a mulher poder votar, como a mulher poder se eleger e o homem ser governado por ela, retirando assim o seu total privilégio e protagonismo. Ao escrever este espetáculo, ela assume uma posição que não massageia o ego masculino para possibilitar conquistas femininas, como algumas pessoas da época faziam, a exemplo da defesa da educação feminina com o argumento de que seria para benefício dos homens e filhos.

Na mesma linha, Azevedo poderia ter optado por defender o voto feminino e mostrar como seria importante para os homens, se as mulheres pudessem votar neles, fazendo muitas vezes as vontades dos maridos e pais, entretanto a dramaturga não utiliza de tais estratégias, sendo firme e ofensiva quanto aos seus objetivos. A defesa era da competência, da mulher ter direito à educação, uma vez educada, poder votar, candidatar-se a cargos públicos, tornar-se

deputada, ministra, senadora e presidenta. Azevedo foi no ponto que mais poderia provocar a repulsa social, afirmou que esse era mesmo o intento feminino e discursou sobre isso. Doutor Florêncio seria essa voz da razão que apresenta argumentos coerentes que esfacelariam os discursos que estavam servindo como base para a negativa social.

> DOUTOR - Se a mulher tem aptidão para adquirir títulos científicos, porque não há de ter para os cargos públicos?
>
> INÊS - Apoiado; e aqui está a Esmeralda para prova.
>
> DOUTOR - Se pode exercer cargos públicos, porque não há de poder desempenhar o mandato?
>
> ANASTÁCIO - Mas nesse caso, teremos também de ser governados por elas.
>
> RAFAEL - Virão ocupar os nossos lugares.
>
> DOUTOR - Quando provarem competência para eles, por que não?
>
> ANASTÁCIO - Seria horroroso! Isso não! A destituição do homem, o predomínio nefasto da fragilidade feminina! Figas!
>
> ESMERALDA - Seria a mais bela das conquistas humanas, porque nós não somos senão iguais aos homens, apenas tendo diferenças sexuais e virtudes para melhor.
>
> ANASTÁCIO - Cala-te! cala-te! E que farão os homens?
>
> INÊS- O que puderem e souberem fazer.
>
> ESMERALDA - É a compensação das iniquidades de tantos séculos!
>
> DOUTOR - Demais, nem todas as mulheres irão ocupar cargos importantes, assim como nem todos os homens hoje os ocupam. (*A Família*, 06 de novembro de 1890, edição 0082, p.1)

Após essa cena, Anastácio fica furioso e sai às ruas, seu genro Rafael afirma que ele vai em busca do ministro e o Dr. Florênco defende que de nada adiantará. A peça *O voto feminino* finaliza com Anastácio trazendo nas mãos o parecer negativo do ministro quanto ao voto feminino, já publicado em jornal antes de sua saída. Na casa, os homens comemoram, exceto o doutor, mas ainda com esperança, Esmeralda diz que há o recurso da constituinte para aprovação, recurso este aguardado por Josefina Álvares de Azevedo e as demais mulheres além da obra.

> INÊS – O decreto?!
>
> ANASTÁCIO – Qual decreto, qual nada! Não votam!

> TODOS – Ah!
>
> JOAQUINA (a parte) – Lá se foi o meu emprego!
>
> ANASTÁCIO – O ministro despachou a consulta que lhe foi submetida, nestes termos: (lê) O governo resolvendo a questão apresentada não considera nem oportuna, nem conveniente, qualquer (aparece Antônio) inovação na legislação vigente no intuito de admitir as mulheres sui juris ao alistamento e ao exercício da função eleitoral!
>
> ANTONIO – A-q-u-i! Menéres!
>
> RAFAEL – Bravo! Muito bem!
>
> ANASTÁCIO – Já vêm que não votam, minhas senhoras.
>
> ESMERALDA – Não se entusiasmem tanto. Ainda temos um recurso. Aguardemos a Constituinte! (*A Família*, 13 de novembro de 1890, edição 0083, p.1)

A encenação do espetáculo ocorreu no teatro Recreio Dramático, importante e glorioso teatro que havia no Rio de Janeiro. No livro *A mulher moderna* (2021), Josefina Álvares de Azevedo descreve quem foram os atores e atrizes que compuseram *O voto feminino,* sendo o Anastácio interpretado por Castro; Inês interpretada por Elisa Castro; Rafael interpretado por Bragança; Esmeralda interpretada por Isolina; Dr. Florêncio interpretado por Germano; Joaquina interpretada por Luiza Pomi e Antônio interpretado por Pinto.

O que se sabe sobre o texto espetacular, além do texto dramático, se encontra nas poucas rubricas deixadas por Azevedo. Para o cenário, a dramaturga orientou que fosse "sala em casa do conselheiro Anastácio. Mobília rica. Decoração de luxo" (Azevedo, 2021, p.47). A peça, contemporânea para a época, pretendia se aproximar ao máximo do espectador, representando discussões e pensamentos da sociedade, consequentemente da plateia, e um cenário de ambiente privado de uma família burguesa compactuaria com o texto e a construção do imaginário do público, pretendido por Azevedo.

Ao especificar esses itens para o cenário, podemos inferir que a dramaturga criou um campo de contradições que se apresenta logo ao levantar das cortinas, com imagens que demonstram móveis e decorações luxuosas, entretanto com o dono dessa riqueza sentado fazendo as contas do que foi gasto por sua esposa no mercado, percebendo que faltavam 220 mil réis, um valor irrisório para uma família abastada, o equivalente ao preço das cebolas. Este

homem, Anastácio, vai atrás da esposa para tirar satisfações e começam as discussões. O que o espectador vê é um ambiente ostentativo e luxuoso, mas também atitudes de mesquinharia e avareza por parte desse mesmo burguês.

Esse ambiente de contradições do espetáculo é o retrato das denúncias de Azevedo, quando, por diversas vezes, ela afirmava a completa incoerência na negativa social aos direitos das mulheres. Rancière (2011, p.470) afirma que a imagem tem dupla condição e também responde a ordem da arte e do imaginário. Rojo (2019, p.66) declara que "uma peça ativa o(s) imaginário(s) e o(s) ativará com linguagens, portanto o artista transita em ambos os campos". Dessa forma, acredita-se que no espetáculo a dramaturga também joga com as linguagens imagéticas e discursivas para deslegitimar o personagem Anastácio, representante maior da oposição ao sufrágio feminino, da mesma forma que em suas declarações ela apresentava sustentações que expunham a incongruência das ações dos homens. Além dessa construção de imagens, há outras situações discursivas já retratadas que foram construídas para escancarar a hipocrisia de Anastácio, como o fato da filha e a esposa realizarem seus despachos enquanto ministro e escrever discursos para o genro deputado, mas não serem consideradas aptas a exercerem as funções.

Josefina Álvares de Azevedo afirma em seu jornal que criou a peça em um piscar de olhos e que não foi feita com muito capricho, conforme ela gostaria. A necessidade era imediata, uma vez que o primeiro parecer contrário, retratado no fim da comédia, já havia sido dado pelo ministro. Souto Maior (p.99, 2001) adiciona que "a simplicidade deste enredo denuncia uma comediógrafa comedida em sua primeira experiência no gênero, que, no entanto, apesar de estreante, sabia que, para expor e debater uma questão social no palco, essa simplificação era uma exigência a ser cumprida". Pensando no teatro do oprimido, Augusto Boal (2019, p. 92) também afirma que "acredita que a característica mais importante do teatro que se dirige ao povo deve ser a sua clareza permanente, a sua capacidade de, sem rodeios ou mistificações, atingir diretamente o espectador, quer na sua inteligência, quer na sua sensibilidade".

Ao escrever sua primeira peça teatral, Azevedo percebeu que seria preciso ir além da panfletagem, a qual realizou expansivamente, utilizando seu jornal, publicando sua peça em dois livros, sendo um com o título de *Retalhos* e o outro *A mulher modern*a, além de travar diversos combates por meio da imprensa. Mas ela deu um passo ainda maior, levou o espetáculo para o palco, manuseando o teatro como recurso pedagógico e, dessa forma,

completando seu objetivo de trazer para a ficção o mundo real. Barbosa e Palma (2019) declaram que "o teatro se firma como pedagógico pelo fato de ser a palavra-corpo que entra em jogo, aumentando a sensibilidade pelo outro como ser humano (ator vivo e personagem mítica) e não apenas como pessoa máscara" (Barbosa e Palma, 2019, p.41). Neste processo em que a dramaturga apresenta diferentes discursos sociais, o espectador experimenta e "participa desse fazer coletivo (julgando, compartilhando, apoiando ou rechaçando) graças à palavra-corpo do ator, e como em uma democracia política, ele influencia com suas respostas e posturas, o fazer da cena e as escolhas dramatúrgicas" (Barbosa e Palma, 2019, p.41).

Dada a falta de informações sobre o espetáculo cênico, não é possível realizar grandes análises sobre a forma e a estética, entretanto em todo o momento em que Azevedo pôde discursar e o próprio corpus do texto dramático, nos revela que a maior motivação e objetivo da peça eram ideológicos. Walter Benjamin (2009, p.728) declara que "em época alguma a arte respondeu a exigências puramente estéticas", sempre há um interesse por trás, seja econômico ou político, não há arte neutra. Para a crítica de arte mexicana Avelina Lésper, citada por Juliana Leal (2019, p.65), só se pode considerar arte a obra que transforma a realidade, move e comunica algo, e nas palavras da própria Leal (2019, p. 65) "a arte do nosso tempo tem o dever de incitar à ação, à profanação ou à revolução".

O voto feminino apresenta uma energia transgressora que pretende converter o palco em uma espécie de reflexo de um júri popular. Medeiros e Rojo (2019), no processo de conceitualização do termo *pulsões anárquicas*, definem que o teatro latino-americano assumiu e assume uma posição frente a opressão, aos privilégios mantidos pelo governo e a formas estereotipadas e de conteúdos que reforçam o sistema. Assim, a arte em que está presente a *pulsão anárquica* se converte em atos liberadores, seria um mecanismo de transformação da sociedade, uma ferramenta de resistência frente às agressões sociais e políticas que sofre o povo.

Na última edição da série *O direito ao voto* que Azevedo publicava em seu jornal, consta sua indignação ao comentar a última decisão da Assembleia Constituinte, sendo que, de 21 congressistas, 14 deram o parecer desfavorável ao voto feminino. A sufragista atacou impiedosamente os parlamentares e os homens do Brasil. Sua luta não acabou por ali, mas infelizmente, conforme cita a própria, devido ao "atraso dos homens do Brasil" e a "infantilidade que eles atestavam a cada momento, julgando as mulheres seres inferiores e incompatíveis com os direitos civis", a mulher brasileira só conquistou o direito ao voto em

1932, mais de 40 anos após Azevedo ter escrito *O voto feminino*.

Infelizmente, Josefina Álvares de Azevedo faleceu no dia 02 de outubro de 1913, sem ver o resultado efetivo de sua luta, mas deixou sua peça teatral registrada como um legado e, utilizando as palavras de Barbosa e Palma (2019, p.41), "os textos teatrais são testemunhos de interesse".

2.2 Os Companheiros do Sol

De acordo com os dados dispostos e seus principais pesquisadores, *O voto feminino* seria a única peça escrita por Azevedo. Valéria Souto Maior (1995) afirma que "da obra teatral de Josephina Álvares de Azevedo, sua única peça *O voto feminino*, se coloca como texto emblemático da luta feminista emergente no país" (Souto-Maior, 1995, p.22).

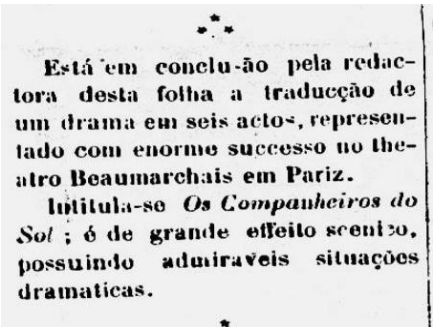
Na coleção *Escritoras do Brasil - A mulher moderna,* organizada pelo Senado Federal em homenagem à Josefina Álvares de Azevedo, encontramos a seguinte citação: "Seu nome chega à cena teatral fluminense novamente neste ano como tradutora do drama *Os Companheiros do Sol*, de Paul Jay, representado no Teatro João Caetano" (Freitas e Soares, 2021, p. 19). Das poucas citações sobre Azevedo com relação aos *Companheiros do Sol*, encontramos apenas frases que atribuem a tradução à dramaturga.

Sabe-se muito pouco da peça *Os Companheiros do Sol*, até a presente data, somente que foi uma tradução realizada por Azevedo, mas não há rastros deste espetáculo por escrito, nem sequer um trecho, ao contrário do *Voto feminino* que foi publicado no jornal *A Família* e em dois livros pela autora. Em diversas buscas empreendidas para esta pesquisa, o que se localizou foi a versão francesa de Paul de Jay, chamada *Les Compagnous du Soleil*, de 1873, encontrada digitalmente na Biblioteca Nacional da França em 36 páginas e 6 atos. É de se chamar a atenção que não se encontre disponível uma versão em português da peça e, sabendo que Josefina Álvares de Azevedo foi a primeira a traduzi-la (ou inspirar-se livremente), é possível inferir que ela também possa ter sido a única que realizou este feito até o momento.

Caminhando em busca desses vestígios, iniciaremos um movimento arqueológico a fim de encontrar notícias desse espetáculo na imprensa local no ano de 1890 para posteriormente fazermos uma análise a partir do que se apresentará. A priori, esta articulação poderá se parecer com diversas peças de um quebra-cabeça que tentará ser montado, mesmo

com todas as suas lacunas. Partiremos do próprio periódico *A Família*, que apesar de não ter publicado o espetáculo, o noticiou quatro vezes. A primeira aparição ocorre na edição número 0065 de 21 de junho de 1890, da forma como segue na Figura 7: "Está em conclusão pela redatora desta folha a tradução de um drama em seis atos, representado com enorme sucesso no teatro *Beaumarchais* em Paris. Intitula-se *Os Companheiros do Sol*; é de grande efeito cênico, possuindo admiráveis situações dramáticas".

Figura 7 – Nota de Tradução *A Família*



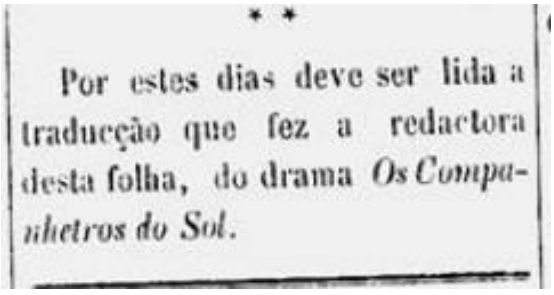
Está em conclu-ão pela redactora desta folha a tradução de um drama em seis actos, representado com enorme successo no theatro Beaumarchais em Pariz.

Intitula-se *Os Companheiros do Sol*; é de grande effeito scenico, possuindo admiraveis situações dramaticas.

A Família, 21 de junho de 1890, p.3.

A segunda menção ocorre de forma suscinta na edição número 0068 de 19 de julho de 1890, assim (Figura 8): "Por estes dias deve ser lida a tradução que fez a redatora desta folha, do drama *Os Companheiros do Sol"*.

Figura 8 - Nota de Tradução *A Família*



Por estes dias deve ser lida a tradução que fez a redactora desta folha, do drama *Os Companheiros do Sol*.

A Família, 19 de julho de 1890, p.3

A terceira aparição sobre o espetáculo ocorre de forma mais precisa e detalhada na edição 0069, de 31 de julho de 1890, Figura 9, e apresenta importantes informações como o nome dos autores que vão compor o elenco:

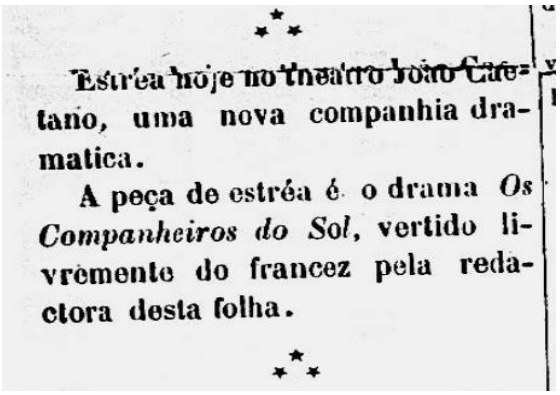
> O antigo teatro Phenix Dramático passou a chamar-se teatro João Caetano, e completamente reformado, reabre as suas portas no dia 1 de agosto. A peça de estreia com que a associação que aí se acha, vai inaugurar os seus trabalhos, é o drama *Os Companheiros do Sol*, traduzido livremente do francês, pela redatora desta folha. Do elenco fazem parte artistas conhecidos e estimados do público destacando-se entre eles os atores: Cardozo da Motta, Andrade, Luiza Leonardo, Anna Costa e Elvira. (*A Família*, 31 de julho de 1890, edição 0069)

Figura 9 - Elenco

A Família, 31 de julho de 1890, p. 3.

A última menção detectada ocorre no dia da estreia do espetáculo, na edição número 0070 de 07 de agosto de 1890, dessa forma, conforme Figura 10: “Estreia hoje no teatro João Caetano, uma nova companhia dramática. A peça de estreia é o drama *Os Companheiros do sol,* vertido livremente do francês pela redatora desta folha”.

Figura 10 - Nota de Vertido Livremente - *A Família*



Estréa hoje no theatro João Caetano, uma nova companhia dramatica.

A peça de estréa é o drama *Os Companheiros do Sol*, vertido livremente do francez pela redactora desta folha.

A Família, 07 de agosto de 1890, p.3

Além do periódico *A Família*, pertencente à própria dramaturga, encontramos as divulgações do espetáculo em outros quatro importantes jornais do Rio de Janeiro, sendo o *Gazeta de Notícias*, *Diário de Notícias, O Paiz* e *Novidades* (RJ).

No jornal *Gazeta de Notícias* há uma única menção ao espetáculo no dia 6 de agosto de 1890, na penúltima coluna, dessa forma, conforme Figura 11: "primeira representação do primoroso drama em 5 atos, de Paul Jay, versão livre da talentosa escritora Josefina Álvares de Azevedo". A divulgação também apresenta que a atriz Luiza Leonardo representará o papel de Diane de Monge.

Figura 11 - Nota de Versão Livre - *Gazeta de Notícias*

THEATRO JOÃO CAETANO
(Rua d'Ajuda)

AMANHÃ
QUINTA-FEIRA 7 DE AGOSTO DE 1890
AMANHÃ
RECITA DE INAUGURAÇÃO

Primeira representação do primoroso drama em 5 actos, de Paul Jay, versão livre da talentosa escriptora Josephina Alvares de Azevedo

OS COMPANHEIROS
DO
SOL

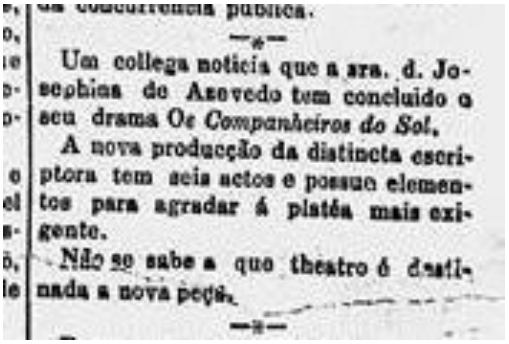
Sendo o importante papel de Diana de Monge, desempenhado pela distincta actriz
LUIZA LEONARDO

TOMA PARTE TODA A COMPANHIA
Accessorios, scenarios e guarda-roupa, tudo novo e a capricho.
A's 8 1/2 em ponto
O theatro passou por importantes melhoramentos.

Gazeta de Notícias, de 6 de agosto de 1890, p.7.

No periódico *Diário de Notícias*, as divulgações são feitas em 4 edições do jornal. A primeira ocorrência aparece na edição número 01820, do dia 19 de junho de 1890, com os seguintes dizeres (Figura 12): "Um colega noticia que a Sra. D. Josefina de Azevedo tem concluído o seu drama *Os Companheiros do Sol*. A nova produção da distinta escritora tem seis atos e possui elementos para agradar a plateia mais exigente. Não se sabe a que teatro é destinada a nova peça".

Figura 12 - Nota do Seu drama - *Diário de Notícias*



Um collega noticia que a sra. d. Josephina de Azevedo tem concluido o seu drama *Os Companheiros do Sol*.

A nova producção da distincta escriptora tem seis actos e possue elementos para agradar á platéa mais exigente.

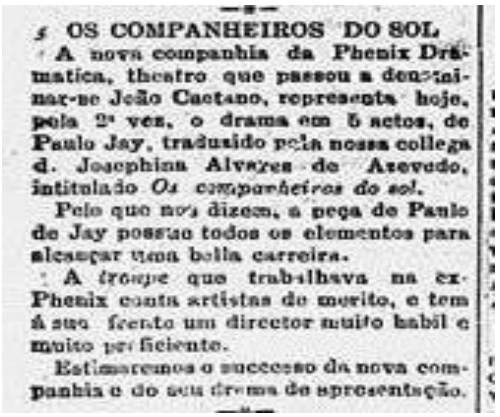
Não se sabe a que theatro é destinada a nova peça.

Diário de Notícias, 19 de junho de 1890, p.1

A segunda aparição no jornal *Diário de Notícias* ocorre na edição de número 01869, do dia 8 de agosto de 1890, disposto com uma chamada inicial com os espetáculos do dia "João Caetano – o drama *Os Companheiros do Sol*" e embaixo uma descrição da peça (Figura 13):

> A nova companhia da Phenix Dramática, teatro que passou a designar-se João Caetano, representa hoje, pela 2ª vez, o drama em 5 atos, de Paulo Jay, traduzido pela nossa colega D. Josefina Álvares de Azevedo, intitulado *Os Companheiros do Sol*. Pelo que nos dizem, a peça de Paulo Jay possui todos os elementos para alcançar uma bela carreira. A trupe que trabalhava na ex-Phenix conta artistas de mérito, e tem à sua frente um diretor muito hábil e muito proficiente. Estimaremos o sucesso da nova companhia e do seu drama de apresentação. (*Diário de Notícias*, 8 de agosto de 1890)

Figura 13 - Nota de Tradução - *Diário de Notícias*



OS COMPANHEIROS DO SOL

A nova companhia da Phenix Dramatica, theatro que passou a denominar-se João Caetano, representa hoje, pela 2ª vez, o drama em 5 actos, de Paulo Jay, traduzido pela nossa collega d. Josephina Alvares de Azevedo, intitulado *Os companheiros do sol*.

Pelo que nos dizem, a peça de Paulo de Jay possue todos os elementos para alcançar uma bella carreira.

A troupe que trabalhava na ex-Phenix conta artistas de merito, e tem á sua frente um director muito habil e muito perficiente.

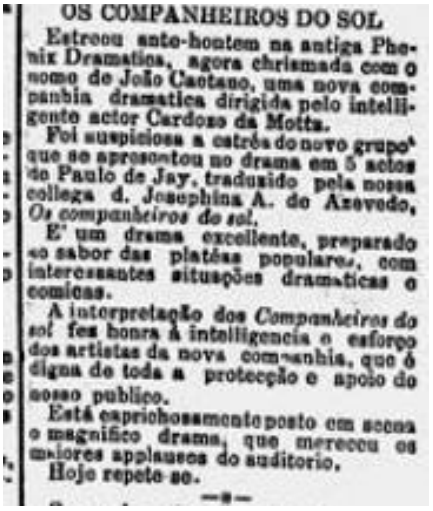
Estimaremos o successo da nova companhia e do seu drama de apresentação.

Diário de Notícias, 8 de agosto de 1890,p.2.

A terceira aparição no *Diário de Notícias* ocorre duas vezes na edição de número 01870 do dia 09 de agosto de 1890. A primeira em forma de texto corrido na página 1, assim como segue na Figura 14:

> Estreou anteontem na antiga Phenix Dramática, agora crismada com o nome de João Caetano, uma nova companhia dramática dirigida pelo inteligente ator Cardozo da Motta. Foi auspiciosa a estreia do novo grupo que se apresentou no drama em 5 atos, de Paulo de Jay, traduzido pela nossa colega D. Josefina A. de Azevedo, *Os Companheiros do Sol*. É um drama excelente, preparado ao sabor das plateias populares, com interessantes situações dramáticas e cômicas. A interpretação d*os Companheiros do Sol* fez honra à inteligência e esforço dos artistas da nova companhia, que é digna de toda a proteção e apoio de nosso público. Está caprichosamente posto em cena o magnífico drama, que mereceu os maiores aplausos do auditório. Hoje repete-se. (*Diário de Notícias*, 09 de agosto de 1890, p.1)

Figura 14 - Nota de Tradução - *Diário de Notícias*



OS COMPANHEIROS DO SOL

Estreou anto-hontem na antiga Phenix Dramatica, agora chrismada com o nomo de João Caetano, uma nova companhia dramatica dirigida pelo intelligente actor Cardoso da Motta.

Foi auspiciosa a estrêa do novo grupo que se apresentou no drama em 5 actos de Paulo de Jay, traduzido pela nossa collega d. Josephina A. de Azevedo, *Os companheiros do sol*.

E' um drama excellente, preparado ao sabor das platéas populares, com interessantes situações dramaticas e comicas.

A interpretação dos *Companheiros do sol* fez honra á intelligencia e esforço dos artistas da nova companhia, que é digna de toda a protecção e apoio do nosso publico.

Está caprichosamente posto em scena o magnifico drama, que mereceu os maiores applausos do auditorio.

Hoje repete-se.

Diário de Notícias, 9 de agosto de 1890, p. 1

Nesta mesma edição, a divulgação aparece também em forma de cartaz na última página, com informações como (Figura 15): "Grandioso sucesso! Segunda representação do primoroso drama em 5 atos, do Paul de Jay, vertido livremente pela festejada escritora a Exma. Sra. D. Josefina Álvares de Azevedo – *Os Companheiros do Sol*". Este mesmo cartaz, nos moldes do que foi divulgado pelo *Gazeta de Notícias*, também inclui a divulgação do "importante papel de Diana de Monge interpretado pela distinta atriz Luiza Leonardo".

Figura 15 - Nota de Vertido Livremente – *Diário de Notícias*

THEATRO JOÃO CAETANO

EX-PHENIX-DRAMATICA

RUA DA AJUDA

NOVA COMPANHIA DRAMATICA

HOJE SABBADO HOJE

GRANDIOSO SUCCESSO!

Segunda representação do primoroso drama em 5 actos, do Paul de Jay, vertido livremente pela festejada escriptora a exma. sra.

D. JOSEPHINA ALVARES DE AZEVEDO

OS COMPANHEIROS DO SOL

Sendo o importante papel de DIANA DE MONGE interpretado pela distincta actriz

LUIZA LEONARDO

TOMA PARTE TODA A COMPANHIA

Scenarios, accessorios e guarda-... tudo novo e deslumbrante.

A'S 8 1/2 EM PONTO

O theatro passou por importantes melhoramentos.

AMANHÃ—3ª representação.

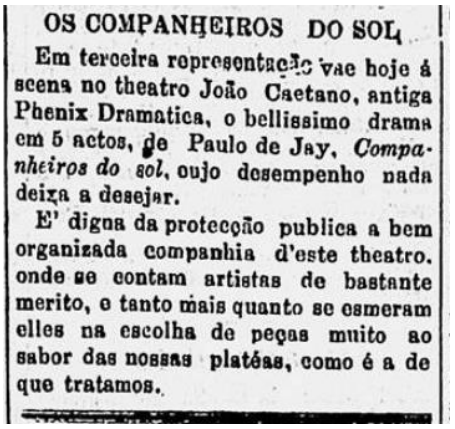
Em ensaios—*O Alguem*—de A. Assumpção e Aluizio Azevedo. A seguir—*O Gato Junior*.

Diário de Notícias, 9 de agosto de 1890, p. 4

A quarta aparição, assim como a terceira, ocorre duas vezes na edição de número 01873 de 12 de agosto de 1890. A primeira também em forma de texto, dessa maneira (Figura 16):

> *Os Companheiros do Sol* – Em terceira representação vai hoje à cena do teatro João Caetano, antiga Phenix Dramática, o belíssimo drama em 5 atos, de Paulo de Jay, *Companheiros do Sol*, cujo desempenho nada deixa a desejar. É digna da proteção pública a bem-organizada companhia deste teatro, onde se contam artistas de bastante mérito, o tanto mais quanto se esmeram eles na escolha de peças muito ao sabor das nossas plateias, como é a de que tratamos. (Diário de Notícias, 12 de agosto de 1890, p. 1)

Figura 16 - Nota de Terceira Apresentação - Diário de Notícias



OS COMPANHEIROS DO SOL

Em terceira representação vae hoje á scena no theatro João Caetano, antiga Phenix Dramatica, o bellissimo drama em 5 actos, de Paulo de Jay, *Companheiros do sol*, cujo desempenho nada deixa a desejar.

E' digna da protecção publica a bem organizada companhia d'este theatro, onde se contam artistas de bastante merito, e tanto mais quanto se esmeram elles na escolha de peças muito ao sabor das nossas platéas, como é a de que tratamos.

Diário de Notícias, 12 de agosto de 1890, p. 1

Na última página desta mesma edição, um cartaz anuncia a quarta representação dos *Companheiros do Sol.* Observamos uma possível falha na edição deste jornal de terça-feira, 12 de agosto de 1890, pois na primeira matéria sobre o espetáculo descrita acima o redator diz que na noite de terça-feira ocorrerá a terceira apresentação, mas na última folha consta que na noite de terça-feira ocorrerá a quarta apresentação, e na quarta-feira a quinta apresentação, conforme segue na Figura 17:

> Teatro João Caetano - Hoje - terça-feira – quarta apresentação do primoroso drama em 5 atos, de Paulo de Jay, vertido livremente pela festejada escritora a Exma. Sra. D. Josefina Álvares de Azevedo, que tão brilhante sucesso alcançou na sua première *Os Companheiros do Sol*. O dificílimo papel de

> Diana de Monge acha-se confiada à distintíssima e aplaudida atriz Luiza Leonardo. Toma parte toda a companhia. O teatro acha-se completamente reformado, tendo passado por grandes melhoramentos, a bem da comodidade pública. Quarta-feira - 5ª apresentação. Recebem-se encomendas para as receitas seguinte. (*Diário de Notícias, 12 de agosto de 1890, p. 4*)

Figura 17 - Nota de Quarta Apresentação - *Diário de Notícias*

THEATRO JOÃO CAETANO

NOVA COMPANHIA DRAMATICA

EX-PHENIX-DRAMATICA

RUA DA AJUDA

HOJE TERÇA-FEIRA HOJE

Quarta representação do primoroso drama em 5 actos, de Paulo de Jay, vertido livremente pela festejada escriptora a exma. sra.

D. JOSEPHINA ALVARES DE AZEVEDO

que tão brilhante successo alcançou na sua *première*

OS COMPANHEIROS DO SOL

O difficilimo papel de DIANA DE MONGE, acha-se confiado á distinc-tissima e applaudida actriz

LUIZA LEONARDO

TOMA PARTE TODA A COMPANHIA

O theatro acha-se completamente reformado, tendo passado por grandes melhoramentos, a bem da commodidade publica.

QUARTA-FEIRA — 5ª representação.

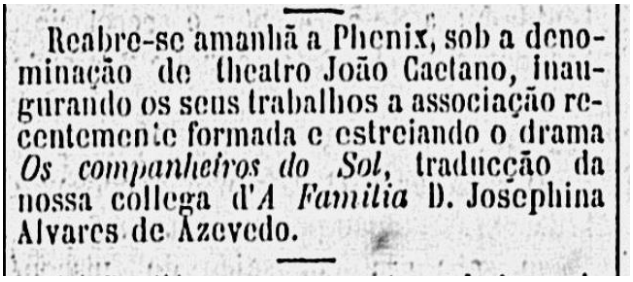
Recebem-se encommendas para as receitas seguintes.

Em ensaios — *O Gato Junior* e *Uma noite de sarilho.*

Diário de Notícias, 12 de agosto de 1890, p. 4.

O periódico *O Paiz* também noticia *Os Companheiros do Sol* por três edições. A primeira é na 03025 de 06 de agosto de 1890, com o seguinte texto (Figura 18): "Reabre-se amanhã a Phenix, sob a denominação de teatro João Caetano, inaugurando os seus trabalhos a associação recentemente formada e estreando o drama *Os Companheiros do Sol,* tradução da nossa colegad'*A Família* D. Josefina Álvares de Azevedo."

Figura 18 - Nota de Tradução - O Paiz

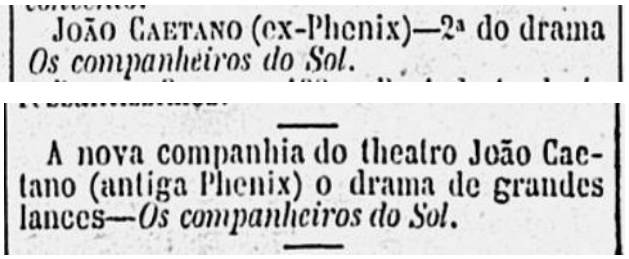


Reabre-se amanhã a Phenix, sob a denominação de theatro João Caetano, inaugurando os seus trabalhos a associação recentemente formada e estreiando o drama *Os companheiros do Sol*, traducção da nossa collega d'*A Familia* D. Josephina Alvares de Azevedo.

O Paiz, 06 de agosto de 1890, p.2.

As duas outras edições apresentam breves citações na sessão Diversão, que se repetem duas vezes em cada. A seguir temos as menções na edição 03029 do dia 10 de agosto de 1890 (Figura 19).

Figura 19 - Nota de Segunda Apresentação - *O Paiz*



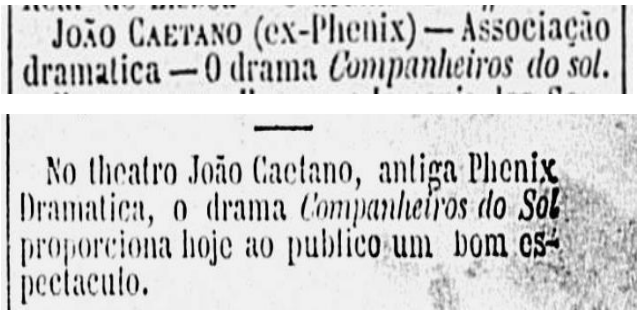
João Caetano (ex-Phenix)—2ª do drama *Os companheiros do Sol.*

A nova companhia do theatro João Caetano (antiga Phenix) o drama de grandes lances—*Os companheiros do Sol.*

O Paiz, 10 de agosto de 1890, p.2

Seguindo os moldes usados anteriormente, a edição 03031 de 12 de agosto de 1890 cita *Os Companheiros do Sol* brevemente, conforme Figura 20.

Figura 20 - Nota de O Drama - O Paiz



João Caetano (ex-Phenix) — Associação dramatica — O drama *Companheiros do sol.*

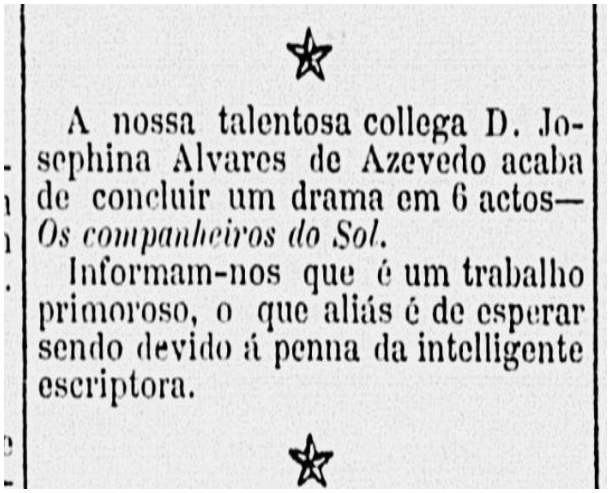
No theatro João Caetano, antiga Phenix Dramatica, o drama *Companheiros do Sol* proporciona hoje ao publico um bom espectaculo.

O Paiz, 12 de agosto de 1890, p.1.

O periódico *Novidades (RJ)* faz uma publicação na edição 00131 de 18 de junho de 1890, previamente à esteia do espetáculo, da seguinte forma (Figura 21): "A nossa talentosa colega D. Josefina Álvares de Azevedo acaba de concluir um drama em 6 atos – *Os Companheiros do Sol.* Informam-nos que é um trabalho primoroso, o que aliás é de esperar

sendo devido à penada inteligente escritora".

Figura 21- Nota de Um Drama - *Novidades RJ*



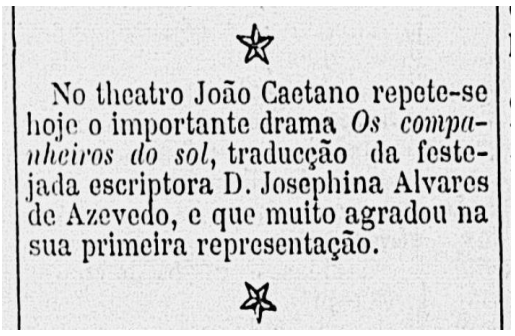
A nossa talentosa collega D. Josephina Alvares de Azevedo acaba de concluir um drama em 6 actos— *Os companheiros do Sol.*

Informam-nos que é um trabalho primoroso, o que aliás é de esperar sendo devido á penna da intelligente escriptora.

Novidades (RJ), 18 de junho de 1890, p.2

Há uma segunda aparição no Novidades (RJ) após a estreia, na edição 00173 de 09 de agosto de 1890, divulgando o espetáculo da seguinte forma (Figura 22): "No teatro João Caetano repete-se hoje o importante drama *Os Companheiros do Sol*, tradução da festejada escritora D. Josefina Álvares de Azevedo, e que muito agradou na sua primeira representação".

Figura 22 - Nota de Tradução - Novidades (RJ)



No theatro João Caetano repete-se hoje o importante drama *Os companheiros do sol*, traducção da festejada escriptora D. Josephina Alvares de Azevedo, e que muito agradou na sua primeira representação.

Novidades (RJ), 09 de agosto de 1890, p.2.

Com base nas informações divulgadas nos jornais expostos acima, tentamos traçar uma

linha do tempo, mas algumas informações ficaram desencontradas. O que teríamos de organização cronológica do espetáculo é que sua estreia ocorreu no dia 07 de agosto, confirmado pelos periódicos *A Família, O Paiz* e *Diário de Notícias.*

A segunda sessão é a que apresenta informações mais diversas, sendo noticiada como tendo ocorrido no dia 8 de agosto, pelo *Diário de Notícias,* 9 de agosto também pelo *Diário de Notícias* e 10 de agosto pelo jornal *O Paiz.* No dia 9 de agosto, o jornal *Novidades RJ* apresenta uma divulgação da peça, mas não faz menção se seria a segunda ou terceira apresentação, apenas que a companhia faria uma reapresentação após a estreia.

A terceira apresentação é noticiada pelo *Diário de Notícias* com duas datas divergentes, uma em 9 de agosto e a outra em 12 de agosto. A quarta sessão teria ocorrido no dia 12 de agosto de acordo com o *Diário de Notícias* e a quinta apresentação no dia 13 de agosto, também de acordo com o *Diário de Notícias*.

Dado esse panorama, podemos organizar as sessões com a seguinte hipótese: 07 de agosto de 1890 a estreia, 08 de agosto a segunda apresentação, 09 de agosto a terceira apresentação, 12 de agosto a quarta apresentação e 13 de agosto a quinta apresentação.

Para facilitar a visualização dos dados apresentados pelos periódicos e a compreensão da hipótese apresentada, segue a Tabela 1 abaixo:

Tabela 1 – Datas de apresentações de *Os Companheiros do Sol* divulgadas em jornais

Jornal	Estreia	2° Apresentação	3° Apresentação	4° Apresentação	5° Apresentação
A Família	07 de agosto	---	---	---	---
Gazeta de Notícias	07 de agosto	---	---	---	---
Diário de Notícias	07 de agosto	08 e 09 de agosto	09 e 12 de agosto	12 de agosto	13 de agosto
O Paiz	07 de agosto	10 de agosto	---	---	---
Novidades (RJ)	---	09 de agosto	09 de agosto	---	---

Calendário: 07 de agosto de 1890 – quinta-feira, 08 de agosto de 1890 – sexta-feira, 09 de agosto de 1890 – sábado, 10 de agosto de 1890 – domingo, 11 de agosto de 1890 – segunda-feira, 12 de agosto de 1890 – terça-feira, 13 de agosto de 1890 – quarta-feira.

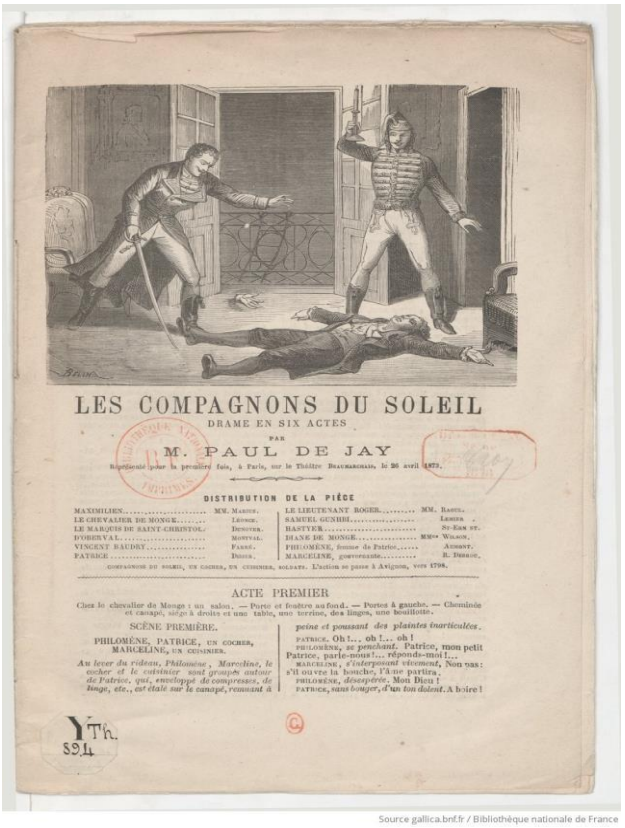
Observando as informações acima, podemos fazer uma contestação de uma nota de rodapé de Souto Maior na citação em que a pesquisadora diz que Azevedo foi "bem-sucedida nessa sua primeira e única experiência como autora dramática" (1995, p.165), e na nota cita que a dramaturga também possui uma tradução de *Os Companheiros do Sol* que foi encenada na inauguração do Teatro João Caetano, antigo Phenix Dramático, no dia 01 de agosto de 1890, entretanto, podemos afirmar, como vimos anteriormente, que *Os Companheiros do Sol* teve sua estreia no dia 07 de agosto de 1890, ao invés de 01 de agosto, e que não foi encenada apenas uma vez. Acredita-se que Souto Maior fez a afirmação com base em uma matéria do periódico *A Família*, também citado anteriormente, que descreve que "o teatro João Caetano, completamente reformado, reabre as suas portas no dia 1 de agosto. A peça de estreia com que a associação que aí se acha, vai inaugurar os seus trabalhos, é o drama *Os Companheiros do Sol*" (*A Família*, 31 de julho de 1890, edição 0069); contudo, mesmo com essa afirmação do periódico em julho e após as posteriores divulgações, incluindo do próprio jornal *A Família*, confirmamos nesta pesquisa que a peça só estreou de fato no dia 07 de agosto, sendo assim, foi equivocada a notícia publicada no dia 31 de julho de 1890.

Para prosseguirmos e dada a falta de traduções disponíveis da dramaturgia, incluindo em outras línguas como o espanhol e o inglês, foi necessário realizar uma tradução própria da peça original (Figura 23), que resultou em 112 páginas distribuídas em 6 atos. Outro ponto de divergência nas divulgações *dos Companheiros do Sol*, de Josefina Álvares de Azevedo, é que alguns periódicos dizem que a peça possui 5 atos e outros que possui 6 atos. Seguindo o original, acredita-se que o correto são 6 atos, a menos que Azevedo tenha suprimido muito do texto dramático fonte, dessa forma certamente poderíamos inferir não se tratar de uma tradução, mas de uma obra livremente inspirada. Chegaremos nessa discussão, mas neste momento acreditamos que o mais coerente é a afirmação de que a peça possui 6 atos.

Os personagens principais do drama são o Coronel Maximiliano, um plebeu criado com Diana e apaixonado por ela, que se lança na carreira militar e luta por seus ideais; o Cavaleiro de Monge, um membro da burguesia, pai de Diana, homem inconsequente e libidinoso, envolto em dívidas e que gasta a herança da filha em jogos e noitadas, mas que usa de sua posição e nome para tentar manter as aparências a todo custo; o Marquês de São Cristovão, homem misterioso que sempre está envolvido em atos criminosos, pretende comprar a dívida do Cavaleiro de Monge e se casar com Diana, mas para além disso, acaba tendo o controle de De Monge ao envolvê-lo nos seus crimes; D'Oberval, protetor e conselheiro de Diana, acredita no

amor dela e de Maximiliano e tentará protegê-la de todos, incluindo seu próprio pai; Vincent Baudry, um veterinário que se tornou médico, aliado do Marquês de São Cristovão; Patrice, um empregado que é esposo de Filomena, responsável pela comicidade da peça; o Tenente Roger, filho de D'Oberval e amigo de Maximiliano; Samuel Gunhbi, um agiota italiano ganancioso que vive para trapacear e se beneficiar das pessoas; Hastyer, capanga de São Cristovão, cumpre todas as suas ordens sem questionar; Diana de Monge, filha do Cavaleiro de Monge, é a moeda de troca para salvar o pai das dívidas, a ideia de ascensão de São Cristovão à burguesia e o amor de Maximiliano; Filomena, esposa de Patrice, também responsável pelas cenas cômicas e Marcelina, a governanta mal-humorada da casa dos de Monge.

Figura 23 - *Les Compagnons Du Soleil*



LES COMPAGNONS DU SOLEIL

DRAME EN SIX ACTES

PAR

M. PAUL DE JAY

DISTRIBUTION DE LA PIÈCE

MAXIMILIEN	MM. MARIUS.	LE LIEUTENANT ROGER	MM. RAOUL.
LE CHEVALIER DE MONGE	LÉONCE.	SAMUEL GUNHBI	LESUEUR.
LE MARQUIS DE SAINT-CHRISTOL	DESSOMES.	HASTYER	ST-EDME ST.
D'OBERVAL	MONTVAL.	DIANE DE MONGE	Mlles WILSON.
VINCENT BAUDRY	PARNY.	PHILOMÈNE, femme de Patrice	ANDANT.
PATRICE	DIDIER.	MARCELINE, gouvernante	R. DENIZE.

COMPAGNONS DU SOLEIL, UN COCHER, UN CUISINIER, SOLDATS. L'action se passe à Avignon, vers 1798.

ACTE PREMIER

Chez le chevalier de Monge ; un salon. — Porte et fenêtre au fond. — Portes à gauche. — Cheminée et canapé, siége à droite et une table, une terrine, des linges, une bouillotte.

SCÈNE PREMIÈRE.

PHILOMÈNE, PATRICE, UN COCHER, MARCELINE, UN CUISINIER.

Au lever du rideau, Philomène, Marceline, le cocher et le cuisinier sont groupés autour de Patrice, qui, enveloppé de compresses, de linge, etc., est étalé sur le canapé, remuant à peine et poussant des plaintes inarticulées.

PATRICE. Oh !... oh !... oh !...

PHILOMÈNE, *se penchant.* Patrice, mon petit Patrice, parle-nous !... réponds-moi !...

MARCELINE, *s'interposant vivement,* Non pas : s'il ouvre la bouche, l'âme partira.

PHILOMÈNE, *désespérée.* Mon Dieu !

PATRICE, *sans bouger, d'un ton dolent.* A boire !

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Biblioteca Nacional da França, *Les Compagnous du Soleil*, p. 1. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6228459q/f1.vertical#

A peça apresenta a história de um Cavaleiro da elite que se afunda em dívidas, gastando a herança de sua filha, deixada pela mãe, sendo pressionado pelo agiota a entregar tudo, inclusive sua filha, Diana de Monge, em casamento. O Cavaleiro de Monge recebe uma outra proposta do Marquês de São Cristovão para se livrar do agiota, mas que também custaria o

matrimônio com Diana, entretanto, diferente da primeira opção, esta proposta incluiria um dote que pagaria as dívidas do Cavaleiro De Monge e ainda o deixaria com dinheiro e sem a honra manchada.

Na atualidade brasileira, os casamentos são uma celebração do desejo das partes envolvidas em se unir e serem reconhecidas diante da legislação e da sociedade como um casal, mas nem sempre foi assim. No século XIX, período em que a peça foi encenada no Brasil, o mercado matrimonial era muito comum e as mulheres eram negociadas independentemente de suas vontades. Em relação a isso, Abrantes (2010) enfatiza a interferência do matrimônio nas relações socioeconômicas da época. De acordo com a autora:

> o casamento implicava em muitos interesses materiais, como herança e administração dos bens do casal, entre quais estava o dote, por isso, entre as famílias de posses, o casamento era considerado como um negócio e, secundariamente, como um assunto sentimental (Abrantes, 2010, p. 25).

Neto e Moreira (2016, *apud* Leandro e Freire, 2018) relatam que esse tipo de negócio matrimonial teve início no século XVIII, mas a partir do crescimento do individualismo, em detrimento à negócios coletivos e familiares, essa prática deixou de ser comum após a metade do século XX. A emancipação feminina também teve uma grande interferência na interrupção dos casamentos arranjados.

A peça está intrinsicamente ligada a questionamentos sociais, de fato, ao apresentar a herança europeia que foi deixada também em questões culturais relativas ao gênero. A mulher, nesta dramaturgia, era uma moeda de troca, e Diana foi posta, desde o início, como uma propriedade a ser negociada pelos homens, visando não apenas o lucro, mas outros interesses envolvidos, como status e poder.

O dote, um costume praticado na Europa e trazido ao Brasil com a colonização, era tido como um adiantamento da parte da herança da mulher deixada pelos pais, sabendo-se que após o casamento todas as propriedades dela passariam para o controle do marido, pois, conforme já abordamos, as mulheres não tinham direito à propriedade. O Cavaleiro De Monge, que tinha a posse da herança da filha, havia gastado todo o dinheiro dela e estava prestes a perder as propriedades e, o mais grave a ele, ter sua vida de luxo destituída publicamente. Dessa forma,

em um jogo de interesses, negociar a filha pelo pagamento das dívidas e por dinheiro foi o caminho definido por ele e por outros homens envolvidos na história.

O Marquês de São Cristovão tinha muito interesse no acordo, uma vez que controlaria os bens de Diana e ascenderia à burguesia, logo, politicamente e socialmente, era um grande lucro. Dessa forma, enquanto o Cavaleiro se livraria da dívida e poderia continuar com sua vida de aparências, que precisava para se distinguir do restante da população para existir enquanto burguês, o Marquês compraria a posição nobre, que pertence à Diana de Monge.

Diana de Monge sempre foi apaixonada por Coronel Maximiliano, um homem que cresceu ao seu lado, mas que não fazia parte da burguesia, sendo um plebeu. A história começa com Diana retornando do convento onde estudava, a pedido de seu pai, que lhe revela a difícil situação financeira da família. Inicialmente, Diana resiste à realidade, mas tudo muda quando ela recebe a notícia da morte de seu protetor, D'Oberval. Mais tarde, ela encontra seu pai à beira da morte, aparentemente doente, mas na verdade gravemente ferido após perder a mão ao matar D'Oberval. Em seu leito, ele pede que Diana se case com São Cristóvão, e, em desespero, ela se submete à exigência, fazendo a promessa. O Cavaleiro de Monge é tratado por Vincent Braudy, mas seu estado é mantido em segredo, com todo o tratamento restrito, como uma tentativa de ocultar o ocorrido com sua mão.

A peça retrata uma mulher que, mesmo vivendo em uma sociedade marcada pelos ideais masculinos hegemônicos, ainda resiste ao discurso autoritário de seu pai. Apesar de traços submissos, como na passagem em que o pai induz a filha a defendê-lo independentemente de qualquer coisa, Diana de Monge apresenta rompantes de seguir sua própria vontade, e só acaba cedendo ao casamento com o Marquês de São Cristovão por meio de uma chantagem emocional do Cavaleiro a beira da morte.

No fim da peça, Diana suplica que o pai desista do seu casamento e, com a negativa dele e as desconfianças que ela já tinha de a doença misteriosa do pai ter sido ocasionada pela amputação da mão, Diana acaba por constatar que o Cavaleiro de Monge é o assassino de D'Oberval.

> DE MONGE, *para Diana.* Você não terá mais dúvidas, quando eu colocar meu nome como doente, que minha vontade é irrevogável! (*Ele vai assinar*).

> DIANA, *indo até ele.* Não! Você não vai assinar! (*Ela agarra-o pelo corpo de modo a mostrar o braço direito abaixo do cotovelo*.)
>
> DE MONGE, *empurrando-a com um grito*. Oh! Louca! Você me machucou.
>
> DIANA, *à parte.* Era ele! (*Ela esconde o rosto entre as mãos*). (*Les Compagnons du soleil*, 1873, tradução própria).

Durante esse momento, que ocorre na cerimônia, Diana se rebela e recusa-se a casar com o Marquês de São Cristovão. Na ocasião, por duas vezes é chamada de louca e tratada como se estivesse desequilibrada, e, por fim, acaba sendo segurada e sufocada para que não continuasse a falar.

> DE MONGE, *depois de assinar, entrega a caneta a Diana*. Para você. Quero isso.
>
> DIANA. Nunca!
>
> DE MONGE. Obedeça.
>
> SÃO CRISTOVÃO. Tome cuidado!
>
> DIANA. Nunca, eu lhe digo, você deverá me esmagar sob seus pés! Vamos, eu te conheço agora! Não há mais pai aqui. Não há mais noivo! Não há nem homens que a vergonha ou o medo possam tocar! Existem assassinos que assombram as florestas, bandidos que invadem as casas de outras pessoas! Há assassinos! Sim! Todos vocês são assassinos!
>
> DE MONGE. Estou perdido! (*Ele se inclina contra a mesa*).
>
> SÃO CRISTOVÃO (*agarrando Diana*). Você vai calar a boca, garota infeliz!
>
> VICENTE BAUDRY. Ela é louca! (*Eles tentam contê-la*).
>
> DIANA, *lutando*. Assassinos! Mate-me também, mas você não vai me ter. (*A voz dela fica ofegante, ela sufoca, gagueja e depois cai inconsciente*). Eu desafio você. Eu desafio. Ah! (*Ela cai exausta*).
>
> (*Cortina*). (*Les Compagnons du soleil*, 1873, tradução própria).

Ao analisarmos o livro *A história da Loucura*, de Michel Foucault (1978), percebemos que as concepções sobre o louco oscilam de acordo com a época e os interesses. Na idade média, a loucura estava ligada a energias obscuras e forças sobrenaturais; para a medicina, foi a partir

do século XVIII que a loucura passou a ser discutida e analisada, e já no século XIX, foi associada à moral e ética e todos aqueles que não estavam ajustados à sociedade, precisavam ser reajustados, confinados ou excluídos. Freitas (2021, p. 35) afirma que "os estudos sobre a história das mulheres foram decisivos para que pesquisadoras observassem que as questões ligadas à hierarquização dos gêneros estavam no cerne das diferenças nas internações a partir do século XIX".

A burguesia e a dominação masculina apropriaram-se do discurso e trouxeram reforços médicos para associar a mulher e a feminilidade à loucura, dessa forma, qualquer prática de rebeldia contra o sistema patriarcal e a moral social precisava ser contida e deslegitimada. Neste sentido, Foucault (1978, p. 104) fala sobre "uma espécie de estatuto moral universal: toda a cidade interessava-se pelo rigor da estrutura familiar" e "todo aquele que feria essa estrutura passava para o mundo do desatino", logo, a família se tornava o principal articulador de diversas formas de concepção da loucura.

Alguns casos de mulheres que foram internadas por transgredir a ordem social são relatados por Maria Clementina Pereira Cunha na obra *O espelho do mundo: Juquery, a História de um asilo* (1986), em que a professora e pesquisadora trata sobre o alienismo no Brasil no final do século XIX relacionando com os hospícios e fazendo recortes de como era tratada a loucura de acordo com a raça, gênero e classe social, afirmando que, nesta comparação, "na base da pirâmide, ocupando a posição de mais radical aniquilamento, estão as mulheres negras" (Cunha, 1986, p.124).

Um desses casos, trazidos por Cunha, é o da Eunice, uma mulher de 30 anos, solteira, professora, que havia se tornado diretora de escola, mas foi internada em São Paulo em 11 de janeiro de 1910 durante 05 meses pela família que alegava que, de acordo com o prontuário, ela:

> trabalhava demais: havia uma hiperexcitação intelectual; escrevia livros escolares que julgava modelos; fundava escolas noturnas; comprava livros e livros para ler; já neste tempo tornara-se completamente independente: não admitia intervenção ou mesmo conselhos dos pais ou irmãos mais velhos; confiava exclusivamente em si […] (Cunha, 1986, p.231)

Eunice estava em busca de emancipação e autonomia, mas até mesmo o estado civil dela foi tido com indício de transtornos, conforme citado pelo médico no prontuário, e a sua

independência era associada a um desejo de afastamento do mundo, lida como um quadro maníaco-depressivo. Após o tempo de internação, com as práticas de disciplina asilar e com a docilização, a paciente enfim "aceita voltar à casa paterna e se adequar às condições impostas pela família e pela sociedade" (Cunha, 1986, p.231). Este caso é um dos tantos exemplos de estratégias utilizadas pela sociedade patriarcal para impedir a liberdade das mulheres, que se viam reféns dos homens e das normas de moral e comportamento sociais. A medicina e os alienistas estavam empenhados em associar esse desejo e investidas das mulheres em uma patologia ligada a um distúrbio. Neste sentido, Cunha declara que:

> Se impulsos de independência pessoal e tentativas de emancipação de mulheres constituíram no período elementos a partir dos quais era possível caracterizar o distúrbio mental, o hospício acaba se revelando instância eficaz de controle: a anotação "sahiu curada" aposta ao prontuário de Eunice marca o "final feliz" da maior parte das histórias semelhantes, quando se trata de mulheres de classe média ou da burguesia. (Cunha, 1986, p.231)

Podemos perceber este mesmo intento na peça quando, ao se rebelar contra o casamento e expor o pai e seus aliados, naturalmente Diana é chamada de louca e é contida, até desmaiar. Este caminho de inferir um sintoma de loucura à mulher que encontrava-se em processo de libertação dos desejos "masculinos" era comum à época e muito bem tratado na peça, o que nos leva a inferir sobre a intencionalidade de Josefina Álvares de Azevedo com *Os Companheiros do Sol.*

Se lançarmos o olhar de hoje sobre o espetáculo, podemos dizer que Diana é apresentada como uma mulher por muitas vezes submissa, entretanto, ao pensarmos sobre o período e o comportamento da protagonista, desde o início ela havia se colocado contra casar-se para salvar o pai das dívidas. Diana, mesmo sendo uma personagem, que talvez não figurasse a coletânea *Galleria illustre (Mulheres celebres)*, escrita por Josefina Álvares de Azevedo em 1897, em que a autora, inspirada pela ideia de coletânea de homens e mulheres ilustres escritas por alguns homens, decide selecionar uma série de mulheres que serviriam de inspiração para as brasileiras, manifestou seus desejos.

De acordo com a análise de Hahner (1990, p. 50-51), Josephina Alvares de Azevedo, ao selecionar os nomes que fariam parte de sua galeria de mulheres exemplares, se afastou

significativamente do modelo tradicionalmente valorizado nas representações femininas da época. Diferente das biografias de Joaquim Manuel de Macedo, que priorizavam figuras como damas de caridade, esposas virtuosas e filhas obedientes, ou ainda das mulheres guerreiras e religiosas retratadas por Joaquim Norberto de Souza e Silva, Josephina optou por figuras históricas como Joana D'Arc, a rainha Isabel da Espanha, Cleópatra e George Sand. Essas mulheres, embora frequentemente vistas como transgressoras dos padrões de comportamento moral da época, representavam papéis sociais ativos e individuais, alinhados com a visão de Josephina sobre o potencial das mulheres brasileiras para ocuparem espaços de realização e protagonismo.

Hahner (1990, p. 50-51) observa ainda que, ao contrário da coleção de *"excellent examples"* de Macedo, adotada pelo governo imperial e distribuída nas escolas primárias femininas, a coletânea de Josefina nunca foi incorporada ao sistema educacional brasileiro. A proposta de Josefina, que oferecia exemplos históricos de mulheres que demonstravam não apenas virtude moral, mas também intelecto e coragem, visava afirmar que as mulheres poderiam ser pessoas de grande realização por mérito próprio. Esse enfoque, mais ousado e independente, contrastava com a concepção convencionalmente aceita na educação feminina da época e, como resultado, não encontrou espaço no currículo escolar imperial.

Pensando nisto, Diana não tinha características tão emancipadas e corajosas como o exemplo de Joana D'Arc e Cleópatra, ao contrário, ela representava uma mulher comum, mas que rompeu com a tradição e teve coragem de denunciar seu pai e não aceitar servir de moeda de troca, demonstrando uma pulsão e desejo emancipatório, reagindo, mesmo que no final, a uma situação já armada envolvendo o assassinato do seu protetor.

Por mais que Josefina Álvares de Azevedo tivesse um ímpeto ostensivo de encarar as opressões às mulheres de frente e com investidas diretas, como fazia em seu jornal, na peça *O voto feminino* e em seus livros, *Os Companheiros do Sol* tem um desenvolvimento mais sutil no que se relaciona à questão feminina, mas também potente enquanto imagem. A peça escancara a hipocrisia social, a vaidade masculina, a manipulação e uso das mulheres como um bem e para satisfazer os caprichos masculinos, as mazelas de casamentos arranjados e da supressão da vontade da mulher, e a busca pelo poder em detrimento à vida, desejo e liberdade feminina.

Mas, para além de escancarar, ao final da peça *Os Companheiros do Sol*, Diana não se limita a ser uma simples crítica às opressões vividas pelas mulheres. Ela vai além, tornando-se um exemplo de resistência ativa e de recusa aos papéis restritivos impostos pela sociedade patriarcal. Ao não se conformar com os limites que lhe são impostos, Diana de Monge se coloca como uma figura de resistência, desafiando o sistema opressor masculino, mesmo quando esse opressor vem de dentro da própria família, como era comum para muitas mulheres da época. Sua rebelião, longe de ser um gesto isolado, funciona como uma inspiração para as mulheres brasileiras, mostrando que é possível resistir à opressão, não apenas de forma passiva, mas por meio da ação e da contestação. A personagem não apenas escancara as injustiças sociais e familiares, mas se torna um símbolo de força e autonomia, incitando outras mulheres a não aceitarem a subordinação e a lutar pela sua liberdade e dignidade. A partir de sua postura, a peça aponta para a possibilidade de uma ruptura com as normas patriarcais e para a construção de uma nova narrativa para as mulheres, baseada na resistência e na busca por igualdade.

Dessa forma, podemos inferir que *Os Companheiros do Sol* não é uma peça que fugiu às concepções e a missão de vida de Azevedo, que era a luta pela emancipação feminina. Enquanto *O voto feminino* era uma peça muito voltada ao campo do discurso, assim como o periódico *A Família,* em *Os Companheiros do Sol* há uma personagem, a principal, que traz a revolução na ação. A cena da rebeldia de Diana acontece com uma grande potência e atinge o clímax da peça dramática.

Ao longo de toda a trama, o leitor/espectador é conduzido por uma expectativa crescente, aguardando o momento de insubordinação e reação de Diana diante das inúmeras injustiças e desafios impostos a ela. Esse desejo, compartilhado pelo público, reflete uma necessidade de ver uma mulher quebrando as amarras sociais e desafiando as estruturas de poder que a oprimem. Quando esse momento chega, a satisfação do público não vem apenas da vingança ou da resistência, mas da validação de um anseio profundo por justiça e liberdade.

A insurreição feminina, que se desenha como um ato de resistência, vai além de um simples enfrentamento das dificuldades; ela se torna um catalisador para uma mudança no imaginário social. Ao desafiar as normas estabelecidas, a protagonista propõe novas possibilidades para o papel das mulheres na sociedade, questionando os limites de sua agência e de suas escolhas. Essa reação não só desestabiliza as estruturas que a aprisionam, mas também oferece uma alternativa ao modelo tradicional de passividade e subordinação feminina,

representando um novo modo de ser e de estar no mundo.

Dessa forma, *Os Companheiros do Sol* se torna uma narrativa que coloca a mulher no centro de sua própria ação e transformação, fazendo com que isso reflita uma mudança cultural significativa, na qual a protagonista se torna um símbolo de resistência e de poder pessoal. Ela não apenas desafia o *status quo*, mas também inspira uma reflexão ampla sobre as possibilidades de emancipação e autonomia das mulheres na sociedade. Ao final, essa insurreição modifica o imaginário social ao abrir novas perspectivas sobre a identidade feminina, reafirmando a importância da voz e da ação da mulher em um mundo em que, até então, suas escolhas eram muitas vezes limitadas ou subestimadas.

Partindo para outras personagens e análises, a primeira cena da peça introduz Patrice em um estado aparentemente grave, gritando de dor, sendo cuidado pela governanta Marcelina e por sua esposa Filomena. Patrice, empregado da casa, havia acompanhado Diana quando ela foi interceptada na estrada por supostos assaltantes, sendo falsamente salva por São Cristóvão. Este evento, envolto em mistério, é o pano de fundo para a situação inicial de Patrice, cuja condição desperta grande apreensão nas personagens ao seu redor. No entanto, na segunda cena, a chegada do médico Vincent Baudry revela uma reviravolta inesperada: Patrice, após um breve exame, é diagnosticado como completamente saudável, convencendo-se disso e começando a andar normalmente, para espanto de todos. Marcelina e Filomena, perplexas, tentam argumentar com Baudry, insistindo que Patrice chegou à casa em estado gravíssimo na noite anterior, entre a vida e a morte. O contraste entre a expectativa criada e a revelação do médico não só quebra a tensão dramática, mas também subverte a narrativa de dor e sofrimento que parecia se estabelecer, abrindo caminho para novas dinâmicas entre os personagens.

Os Companheiros do Sol inicia com essa cena de apreensão e suspense, mas que logo é desmantelada por Patrice, que confere o risível à ação. Kant (1790, p.190) afirma que o riso é “o afeto proveniente da transformação súbita de uma expectativa muito tensa que acaba em nada". No decorrer da peça, podemos perceber que Patrice desempenha este papel cômico que tem o poder de provocar uma liberação de tensão e fornecer satisfação intelectual do espectador que, no julgamento da ação, sente-se superior ao personagem. Freud (1969, p. 182) propõe que este movimento:

> Trata-se de um único e mesmo fenômeno, quando nos parece cômico aquele que, em comparação conosco, dispende demais em sua atividade corporal e de

> menos na atividade espiritual; não há dúvida que, nos dois casos, o riso é a expressão da superioridade que nos atribuímos perante ele e que sentimos prazerosamente. Quando, nos dois casos, a relação se inverte, quando o dispêndio somático do outro diminui e o espiritual aumenta, não rimos mais, somos tomados pelo espanto e pela admiração (Freud, 1969, p. 182).

Os traços caricaturescos de Patrice e Filomena assemelham-se a Antônio e Joaquina, da peça *O voto feminino.* Dentre as similaridades, podemos destacar que os casais das duas peças geram um contraste com os demais personagens, são empregados e representam uma camada popular (próprio da estrutura clássica da comédia) em que se exploram características burlescas que conferem o efeito cômico às duas peças. Contudo, enquanto no *Voto feminino* os personagens, mesmo com suas trapalhadas, representam e endossam os discursos antagônicos apresentados na peça, em *Os Companheiros do Sol*, Patrice e Filomena são dotados de uma ingenuidade que os fazem perder o senso de realidade e consciência de si.

Ainda na segunda cena, Patrice conta o que aconteceu com ele e Diana na estrada, sem nenhuma omissão aos fatos ou substituição da covardia por braveza, expondo que, ao invés de protegê-la, buscou o contrário, conforme a narração: “me esconda! Foi o que eu disse a Mademoiselle Diana, que estava sentada à minha esquerda (…) daquele momento em diante não vi nada. Desça, eles gritaram. E depois: Homens, deitem-se no chão! Eu estava embaixo do assento; mas houve um que me agarrou” (*Les Compagnons du soleil*, 1873, tradução própria). Seguindo o mesmo jogo, na terceira cena, Patrice continua relatando como chegou daquela forma a Avignon e o porquê de não reconhecer os autores do ataque: “assim que nos disseram: você pode ir embora, eu escorreguei para baixo da lona e desmaiei durante todo o caminho. Quando cheguei aqui, fui levado com a bagagem e como todos pensavam que eu estava morto, não tive coragem de dizer que não” (*Les Compagnons du Soleil*, 1873, tradução própria).

Ao pensarmos na origem da comédia, Pavis (2008, p.53) declara que sua definição se opõe a tragédia por três critérios: “suas personagens são de condição modesta, seu desenlace é feliz e sua finalidade é provocar o riso no espectador”; e esse riso pode vir em dois momentos, sendo por cumplicidade ou por superioridade. Em relação ao personagem cômico, o autor afirma que o “público se sente protegido pela imbecilidade ou pela doença deste; ele reage, por um sentimento de superioridade, aos mecanismos de exagero, contraste ou surpresa (Pavis, 2008, p.54)”. A tragédia, por sua vez, necessita da aceitação e proximidade em relação ao

espectador, logo, “o caráter exemplar e sobre-humano dos conflitos impede-o de substituir a ação por sua perspectiva pessoal: ele se identifica com o herói e renuncia a qualquer crítica” (Pavis, 2008, p.59).

Dessa forma, na comédia temos esse afastamento do personagem cômico com o público, e ao ver a cena de Patrice narrada anteriormente é possível afirmar que o espectador possa ter o ímpeto de ser tomado por uma superioridade moral, um sentimento de que o personagem é falho e covarde, junto ao prazer da percepção de distanciamento de si mesmo, ao invés de identificação, dessa maneira esse efeito zombeteiro e de abjunção é o contrário do que ocorre diante da tragédia. Freud (1969, p. 182) descreve a superioridade do observador como uma das dimensões psicológicas da comédia, atribuindo a atitude do espectador diante do riso como uma expressão de superioridade. Essa passagem do espectador enlaçado pela trama e, por vez, angustiado, ao momento do riso, causa também um efeito libertador, que se caracteriza como outra dimensão psicológica da comédia, assim, a construção dos personagens Patrice e Filomena são fundamentais para o equilíbrio da peça, versando o público a diversas emoções.

Outro momento de quebra de tensão ocorre mais adiante na peça, no penúltimo ato, em que Patrice e Filomena tentam espiar pela fechadura o estado do Cavaleiro de Monge, que segue sendo cuidado por Vincent Braudy em completo sigilo. Filomena está prestes a levar comida na porta para o médico transportá-la para dentro e alimentar o Cavaleiro, e enquanto isso permanece conversando com Patrice, levantando várias hipóteses para os motivos do suspense em torno do caso, como a possibilidade de ser uma doença contagiosa. No momento em que Patrice tenta espiar pelo buraco da fechadura, acaba sendo surpreendido com um chute na bunda vindo de Vincent Baudry, conferindo à ação, uma falha no objetivo do personagem. O espectador, certamente, é levado ao riso neste momento e nas construções que se passam a seguir, Pavis argumenta que:

> A mensagem cômica e o público que ri estão unidos num processo de comunicação: o mundo fictício e cômico só se revela como tal graças à perspectiva usual do espectador que é ferido e frustrado pela cena. Havendo sido frustrada a expectativa do público, este se afasta do acontecimento cômico, coloca-se à distância e passa a zombar dele, fortalecido em seu sentimento de superioridade. (Pavis, 2008, p.59)

O casal planeja ter um filho, e o desenrolar desta situação também garante momentos de muita comicidade à peça. No entanto, suas ações vão além do alívio cômico, pois ambos desempenham papéis essenciais no desenvolvimento da trama. Foi devido ao roubo de um lençol da casa de D'Oberval, que Patrice fez para o enxoval do bebê que ainda não existia, que Maximiliano, que estava programado para se hospedar ali na noite do crime, se viu obrigado a sair do quarto em busca de um novo lençol. Nesse momento, ele se depara com De Monge fugindo após assassinar D'Oberval. Esse pequeno incidente, aparentemente trivial, acaba sendo o ponto de partida para a revelação de um crime central na narrativa, ligando o casal a um enredo mais complexo e imprevisível.

O Marquês de São Cristovão, Hastyer e os Companheiros do Sol, além de antagonistas, conferem à peça um cenário político que constitui a espinha dorsal do drama, a começar pelo suspense em volta de quem é verdadeiramente São Cristovão, quais suas tramas e intenções, porque sabe-se que Diana é apenas uma peça em seu jogo e que o romance não é seu objetivo. No decorrer dos atos, em volta de São Cristovão são narrados acontecimentos históricos reais, com nomes, locais e episódios que ocorreram na história da França, bem como adaptações e inspirações, dessa forma o concreto se funde com a fantasia.

Os Companheiros do Sol é uma peça com uma intencionalidade política e histórica bem-marcada, escrita no ano de 1873, mas com a ação se passando em 1798, que foi o período em que a França estava atravessada pelo contexto histórico da Revolução Francesa, após ter passado pela República Jacobina, em que era governada pelo Diretório. No decorrer da peça, podemos perceber uma disputa política e de poder em que o drama dialoga com os discursos sociais e estéticos da época.

Fazendo um jogo de inferência ao título, *Os Companheiros do Sol,* podemos realizar uma associação ao rei Luís XIV, que antecedeu os reis Luís XV e Luís XVI, sendo o XVI o último rei da França antes de ser guilhotinado na Revolução Francesa. O Rei Luís XIV era conhecido como o Rei Sol e teve o reinado mais longo da história, que durou por 72 anos. Mesmo que seu reinado tenha acontecido aproximadamente 100 anos antes do cenário histórico da peça, o Rei Sol se tornou um símbolo da monarquia absolutista, morrendo no palácio de Versalles; além disso, foi um defensor das artes e do teatro, sendo protetor de Molière. No drama de Paul de Jay, *Os Companheiros do Sol* são contrários aos tricolores, ou seja, aos republicanos. Na peça, há uma pequena menção direta a Luís XIV e ao Luís XV, feita por

Patrice “Acho que por volta de 1702 ou 1703, já não sei, tive o meu avô que era pífano nos granadeiros do ex-rei Luís XIV. Bom, meu tenente, ele morreu nas caçadas do ex-rei Luís XV” (*Les Compagnons du soleil*, 1873, tradução própria). Há também outra citação, dessa vez indiretamente, feita por De Monge quando diz: “passei pela Revolução devorando meus Luíses de ouro nos rostos dos patriotas reduzidos à sua ração de atribuição; sou um incrédulo, um impuro…” (*Les Compagnons du soleil*, 1873, tradução própria).

Maximiliano, o personagem heroico da peça, pode ter tido seu nome escolhido pelo autor para fazer alusão à Maximiliano Robespierre, conhecido como O Incorruptível. Membro dos Jacobinos e do Comitê de Segurança Pública, Robespierre é símbolo da repressão a qualquer um que fosse contrário à Revolução Francesa, e foi quem liderou o chamado Reinado do Terror. Na peça, o coronel Maximiliano também é republicano, responsável por liderar o combate aos *Companheiros do Sol* e é caracterizado por possuir um ideal de responsabilidade com a causa e uma moral que se sobrepõe, por vezes, ao sentimento que tem por Diana de Monge.

Outra passagem histórica citada na peça, que era uma realidade na época, é o papel de Toulon na Revolução Francesa. Historicamente, Toulon era uma base muito importante da marinha e contava com grande participação da alta burguesia, sendo também majoritariamente monarquista.Com a morte do rei Luís XVI, Toulon tentava resgatar a monarquia francesa, expulsando os republicanos da cidade e deixando navios ingleses entrarem no porto, posteriormente recebendo apoio de outros países. Na dramaturgia, quando De Monge conhece São Cristovão, ocorre o seguinte diálogo:

> DE MONGE. Na verdade, senhor, o nome que você carrega teria sido suficiente; no entanto, acreditei que o Sr. Marquês de São Cristovão, capitão da fragata em 1787, tivesse morrido durante a emigração. Ele provavelmente era seu pai. O que ele aconteceu com ele?
>
> SÃO CRISTOVÃO. Morreu em Toulon, senhor, quando a frota inglesa, onde tinha prestado serviço, entrou nesta cidade. Eu segui ele até lá como alferes. Mais tarde, tendo Toulon caído novamente nas mãos dos republicanos, tive de me afastar com os nossos aliados. Felizmente, os anos passaram, o terror desapareceu e surgiu um novo regime chamado Diretório, sendo menos formidável, acreditei que poderia regressar a França. Além disso, os interesses da causa que sirvo me lembraram disso. (*Les Compagnons du soleil*, 1873, tradução própria).

Nesta conversa podemos marcar passagens importantes, como essa relação da peça com a história e a política, a afirmação, mais uma vez, de que São Cristovão e, consequentemente, *Os Companheiros do Sol* eram monarquistas e contra os revolucionários, a aceitação parcial do Diretório, após o "desaparecimento do terror" com a queda dos jacobinos e o conhecimento do cavaleiro De Monge à causa de São Cristovão, dessa forma, também confirmamos que ele era adepto aos monarcas. Em mais algumas falas, Toulon é citada como referência, como nessa em que Hastyer diz: "Vejamos! Não te reconheço mais, Trestaillon[13]! Você age muito como um marquês, meu velho camarada! Você tem medo de uma pluma tricolor[14]? Houve um tempo em que você teria entrado em conflito com o diabo, se ele tivesse bloqueado o seu caminho, mesmo em Toulon" (*Les Compagnons du soleil*, 1873, tradução própria).

O sociólogo Norbert Elias (2001, p.64) ao falar sobre a sociedade de corte, declara que no processo civilizador, o nobre deixa de ser guerreiro e passa a ser um estilo de vida, a nobreza francesa se torna símbolo de luxo e status. Na dramaturgia, o Cavaleiro de Monge é um homem da nobreza, que se submete a todos os luxos possíveis e que, mesmo após a tomada do 3° estado ao poder, inicialmente liderada pelos jacobinos, afirma que manteve sua vida do passado, regada de prazeres, conforme a passagem a seguir:

> DE MONGE. E se você diz a verdade, a culpa não é dos acontecimentos que acabamos de passar?
>
> D'OBERVAL. Mas eles nunca chegaram até você. Se há uma província em França que foi poupada, é aquela onde vivemos, ainda cheios das ideias do passado. As pessoas felizes de antigamente mantiveram a sua felicidade intacta ali. E você acima de tudo, você, Cavaleiro de Monge, foi visto passando sorrindo em meio às ansiedades públicas. Enfim, você não emigrou, nem lutou, nem sofreu!
>
> DE MONGE. Sim, e me orgulho disso. Fiquei para provocar o monstro cara a cara. Este século morria em tumulto e alarme: eu mantive a tocha alegre e brilhante do passado! Não desisti de festa, nem de prazer, nem mesmo da minha fé por um escândalo! Ri o quanto pude de mim mesmo e dos outros, e grande senhor fui, grande senhor permaneci: que os ofendidos me denunciem!
>
> D'OBERVAL (*acenando com a cabeça*). Sim, você ainda é um grande, muito

[13] Oficial francês do exército monarquista que participou do massacre de Nimes em 1815.
[14] Símbolo da revolução francesa.

grande senhor (*Les Compagnons du soleil*, 1873, tradução própria).

Para essa nobreza, sustentar a aparência era fundamental para manter o respeito e aceitação dos demais, importava mais parecer do que realmente ter, logo aquele que conseguisse garantir o prestígio não seria rebaixado de sua posição social. Por manter este luxo pervertido e pelas novas configurações políticas da época, De Monge se vê rodeado de dívidas e a ponto de ser exposto à vergonha ao mostrar sua vulnerabilidade. Em outros momentos da peça, há esse reforço do lugar de poder que o cavaleiro ocupa, como quando o Marquês de São Cristovão pergunta com que direito De Monge está entrando no recinto e um Companheiro do Sol responde "É porque nasceu poderoso, viveu infeliz e quer morrer vingado" (*Les Compagnons du soleil*, 1873, tradução própria), e um pouco mais a frente desse mesmo diálogo, De Monge afirma a São Cristovão "só tenho meu sangue para vender e estou vendendo para você" (*Les Compagnons du soleil*, 1873, tradução própria). O maior interesse de São Cristovão em se casar com Diana de Monge é para ocupar essa posição de nobreza que viria com o nome, dessa forma, não havia nenhum sentimento ou interesse emocional no casamento, Diana era apenas a porta de entrada do marquês em uma posição social de prestígio.

O drama escrito por Paul de Jay é um texto muito imagético e apresenta uma grande materialidade cênica, seja pela quantidade de rubricas ou didascálias, seja pela descrição de cenários. No ano em que a peça foi escrita, as rubricas ainda estavam se consolidando na dramaturgia como elemento do texto, e segundo Ramos (2001, p.2) será "apenas em meados do século XX que serão desenvolvidas abordagens teóricas sobre suas especificidades".

Ramos (2001) apresenta alguns discursos que se contrapõem nas discussões sobre rubricas, a começar pela ideia defendida por Ingarden (1971, p.71) de que em um texto teatral há o diálogo, que se caracterizaria por um texto primário e a rubrica, que seria um texto secundário, enunciado na encenação. Já Eli Rosik discorda da ideia de que as didascálias seriam um texto secundário, uma vez que "essa linguagem só existe enquanto espetáculo" (1991, p.91). Michael Issacharoff (1993, p.93) defende a concepção de que o texto teatral teria duas vozes, a primeira dos diálogos, da ficção, uma voz que seria incorporada pelos personagens e destinada aos atores, e a segunda voz, que vem com as rubricas, seria a voz do próprio dramaturgo, destinada ao diretor teatral; mas pensando no objetivo dessa segunda voz, podemos dizer que ela também pode ser destinada ao próprio leitor, que no ato de organizar uma encenação mentalmente enquanto lê um texto teatral, também assume a direção imagética naquele

momento. Neste sentido, Ramos (2001) analisa que:

> É verdade que a rubrica, em geral, só existe enquanto literatura, a forma literária é sua condição de existência. Por outro lado, não é exatamente verdadeiro que esta forma literária expresse, necessariamente, uma "ficção" ou "história", à qual os operadores da rubrica teriam que se remeter para garantir uma interpretação consistente dos referentes apresentados. Além da "ficção", a quem inegavelmente servem e muitas vezes se submetem, as rubricas referem-se ainda a uma outra dimensão, não literária, que é a da materialidade e do corpo tridimensional do cênico. Enquanto antecipação imaginária de uma futura cena concreta, têm uma relativa independência da ficção, ou da "história" que haja para contar. É incorreto, portanto, reduzir as rubricas, necessariamente, a meros suportes da ficção literária e deixar de reconhecer esta outra dimensão, de uma narrativa relativa ao cênico, que não tem a princípio nenhuma subordinação à história que a ficção literária quer contar e se constitui como uma esfera independente. (Ramos, 2001, p.2)

Pavis (1985) trata as rubricas também sob a descrição de indicações cênicas, salientando que são passíveis de decisão e intervenção do encenador, dessa forma não as encararíamos como imperativas e imutáveis. O autor também aborda o caráter dicotômico que transita entre o local e a forma de intervenção dessas indicações, sendo que elas não são isoláveis da representação do encenador e as trata não apenas como um texto cênico ao lado de um texto dramático, mas afirma que o "metatexto é o que organiza, do interior, a concretização cênica, o que não está ao lado do texto dramático, mas, de certo modo, no interior dele, como resultante do circuito da concretização" (Pavis, 1985, p. 244-268). Assim, Pavis relaciona que essa seria a:

> Metalinguagem perfeitamente integrada ao modo de apresentação da ação e das personagens; ele não vem se juntar ao texto lingüístico e à cena, não existe em parte alguma como texto acabado; está espalhado nas opções do jogo da atuação da cenografia, do ritmo etc. Por outro lado, ele só existe, segundo nossa concepção produtiva-receptiva da encenação, quando é reconhecido e, em parte, partilhado pelo público (Pavis, 1985, p. 244-268).

Pensando nas rubricas e em Pavis, podemos relacionar a um outro conceito sobre verbo-corpo (Pavis, 2005) trazidas pelo autor e na ideia de "imagens literárias e imagens plásticas"

(Rojo, 2016) assinaladas por Sara Rojo. Por ser um assunto que se entrelaça e conflitua, discutiremos ao tratar de tradução.

Os Companheiros do Sol foi uma peça trazida por Josefina Álvares de Azevedo ao Brasil por meio de uma tradução ou livre inspiração do drama. Visto que a dramaturga versa pelas artes e jornalismo com o viés político muito bem armado, qual seria a intencionalidade ao escolher, traduzir, adaptar e dirigir esse espetáculo? É um papel muito difícil falar pelo outro e não seguiremos com essa pretensão, afinal, já afirma Benjamin (2012, p. 243) que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal qual ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo". Fizemos algumas inferências em relação à personagem Diana de Monge e o desejo emancipatório, bem como a quebra da ideia de casamentos arranjados e o escancaramento da hipocrisia hegemônica-masculina, vindo ao encontro com os ideais de Josefina Álvares de Azevedo, mas ainda ficam lacunas históricas e políticas. Há um desejo latente por parte da pesquisadora/historiadora de adentrar nos anseios de seu objeto de estudo, mas conforme já dissemos, é difícil afirmar todas as motivações da dramaturga, entretanto, a partir do agora, tentaremos realizar uma releitura crítica da história. A peça de Paul de Jay está construída em torno da Revolução Francesa e da disputa entre monarquistas e republicanos, envolto dos dramas de uma antiga nobreza e um ideal de liberdade, igualdade e fraternidade. Azevedo traz essa peça para o Brasil no ano de 1890, também no período de transição de monarquia para república, em uma época em que acreditava nestes mesmos ideais que guiaram os franceses e, mais do que isso, tinha esperança de que o bordão tão declarado de que todos deviam ser iguais, livres e fraternos, também incluiria as mulheres.

Josefina Álvares de Azevedo foi uma mulher que lutou pela emancipação feminina não somente com o discurso militante, mas também quando não falava explicitamente, ocupava esse espaço, exatamente o que acontece com Diana de Monge, fazendo com que as ações mexessem com o imaginário social. *Os Companheiros do Sol*, em sua configuração originária do Francês, a única que conseguimos acessar dada a inexistência da versão da brasileira, não era uma peça, a priori, declaradamente feminista, apesar das discussões que fizemos do seu caráter sútil, mas revolucionário em relação às questões femininas; mas o ato de uma mulher estar à frente do projeto como dramaturga e de uma outra mulher, como atriz, ser o destaque da peça em todas as divulgações, configura por si só uma fissura na ordem social e artística do século XIX, criando um campo de imagens que produz novos olhares sobre as mulheres e os espaços,

fendendo as determinações representativas ditadas pela homogeneidade.

Nos folhetos apresentados no início deste subcapítulo, vemos o destaque de um nome: a atriz Luiza Leonardo, no papel de Diana de Monge. Quanto a este nome, nossa dramaturga preparou mais uma reviravolta neste contexto histórico-político, fantasia-realidade; Luiza Leonardo era afilhada de Dom Pedro II, dessa forma, em uma peça em que monarquistas eram os vilões, temos uma nobre, da família da última corte brasileira, interpretando também uma nobre, mas na peça, republicana. Luiza Leonardo nasceu no ano de 1859 e faleceu em 1926, além de atriz também era musicista, compositora e escritora.

De acordo com Baroncelli (1987), após apresentar-se aos 8 anos em seu primeiro concerto diante do imperador D. Pedro II, este ficou impressionado com o talento apresentado e decidiu enviá-la para a França, acompanhada da família, para estudar no conservatório de Paris, tendo como professores Anton Rubinstein, Lavinac e Marmontel. Seis anos após a chegada para estudar, recebeu por unanimidade o prêmio de piano do Conservatório de Paris. Freire e Portella (2010, p.72) afirmam que, já de volta ao Rio de Janeiro, Leonardo atuou em numerosos concertos, mas passou a focar em sua carreira de atriz a partir de 1885. Não distinto do que aconteceu com outras mulheres que transgrediram a ordem social da época, houve um grande apagamento da produção musical e artística de Luiza Leonardo na história. Freire e Portela declaram que:

> Sua produção musical, sobretudo para o teatro, são praticamente omitidos pela literatura sobre história da música brasileira, embora seja referida em um verbete da Enciclopédia Brasileira Da Música (1998). A trajetória de Luiza Leonardo revela uma personagem insubordinada às convenções de sua época, procurando abrir espaço em áreas quase que restritas só aos homens, mas, ao mesmo tempo, revela a retração dela à atividade profissional no âmbito doméstico, no final de sua trajetória, talvez em decorrência do desgaste decorrente da exposição pública (Freire e Portela, 2010, p. 64).

Dentre os poucos registros existentes, há uma carta trocada entre Luiza Leonardo e Chiquinha Gonzaga comprovando que essas duas célebres mulheres também foram amigas. Neste sentido, é interessante pensarmos no quanto mulheres destacadas se juntavam, formavam pequenas comunidades, uma vez que Luiza Leonardo foi a estrela de uma dramaturgia de Josefina Álvares de Azevedo, e pesquisando uma mulher, acabamos puxando várias outras

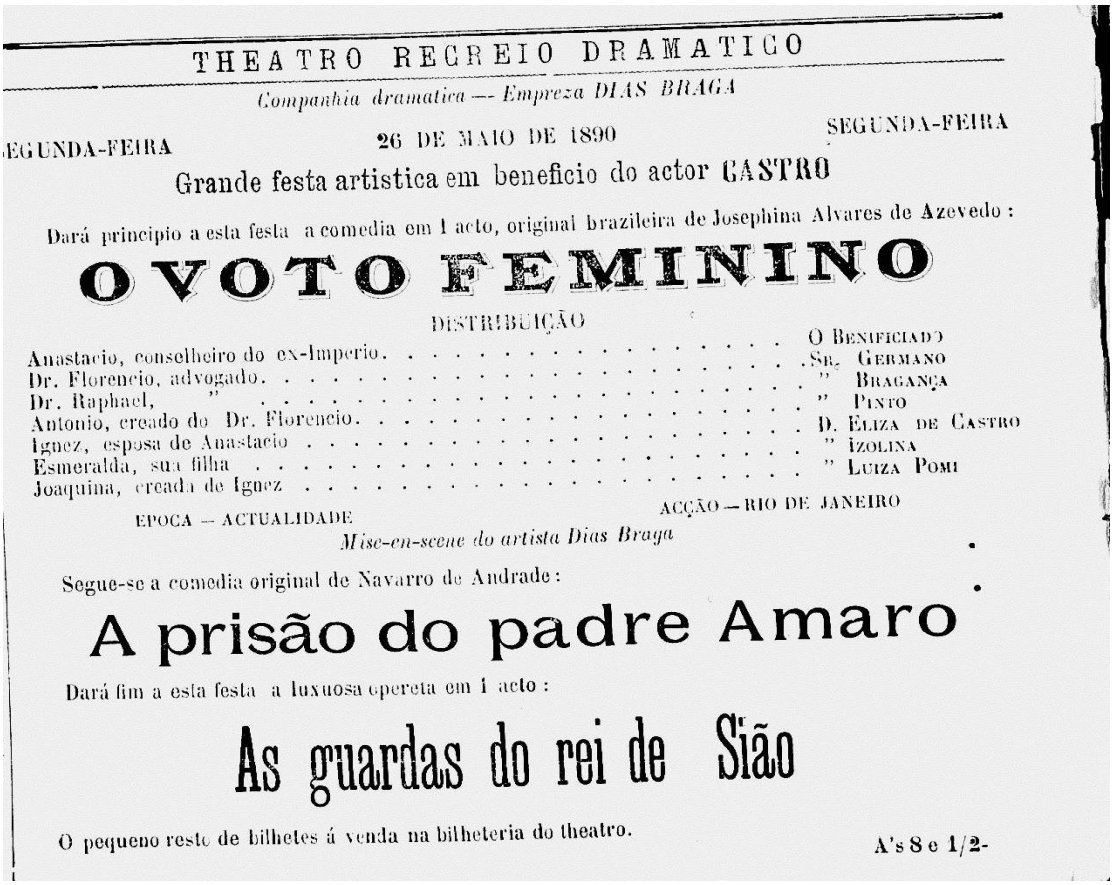
envolvidas no processo. Luiza Leonardo também escreveu um romance, chamado Gazel, que foi publicado em formato de folhetins no jornal *Gazeta da Tarde,* no Rio de Janeiro, em 1881, de 16 de março a 2 de abril, distribuídos em 11 capítulos.

O elenco de *Os Companheiros do Sol,* conforme citado no jornal A *Família* de 31 de julho de 1890, edição 0069 contou com os atores: Cardozo da Motta, Andrade, Luiza Leonardo, Anna Costa e Elvira. Sabendo-se que havia apenas 3 papéis femininos e 3 atrizes são divulgadas, sendo que Luiza Leonardo interpretaria Diana de Monge, sobram dois papéis, o da Filomena e o da Marcelina, para duas atrizes, Anna Costa e Elvira. O jornal *Diário de Notícias* de 09 de agosto de 1890 em relação a*os Companheiros do Sol*, faz menção de "uma nova companhia dramática dirigida pelo inteligente ator Cardozo da Motta".

Uma leitura possível de se fazer, comparando com as outras divulgações, é a de que Cardozo da Motta, apesar de dirigir a companhia dramática, atuou na peça, provavelmente no papel de Maximiliano, uma vez que as divulgações conferiam seu nome entre os atores; e Josefina Álvares de Azevedo, além de traduzir ou se inspirar livremente na peça, pode ter sido também a diretora do espetáculo cênico. Na primeira peça de Azevedo, *O voto feminino*, encenada no dia 26 de maio do mesmo ano de 1890, em única apresentação no Teatro Recreio Dramático, o nome de Dias Braga aparece como o dono ou diretor da companhia dramática empresa Dias Braga e como o responsável pelo *mise-en-scène*[15] da peça, divulgado no folhetim (figura 24) entregue no teatro e compartilhado no periódico *A Família*, ou seja, há uma afirmação de que ele teria sido o diretor teatral de *O voto feminino.* Além disso, seu nome não figura entre os atores, que seguem detalhados um a um, a frente do personagem que interpretariam.

[15] Encenação.

Figura 24 - Folhetim *O Voto Feminino*



THEATRO RECREIO DRAMATICO

Companhia dramatica — Empreza DIAS BRAGA

EGUNDA-FEIRA 26 DE MAIO DE 1890 SEGUNDA-FEIRA

Grande festa artistica em beneficio do actor CASTRO

Dará principio a esta festa a comedia em 1 acto, original brazileira de Josephina Alvares de Azevedo:

O VOTO FEMININO

DISTRIBUIÇÃO

Anastacio, conselheiro do ex-Imperio	O Benificiado
Dr. Florencio, advogado	Sr. Germano
Dr. Raphael, "	" Bragança
Antonio, creado do Dr. Florencio	" Pinto
Ignez, esposa de Anastacio	D. Eliza de Castro
Esmeralda, sua filha	" Izolina
Joaquina, creada de Ignez	" Luiza Pomi

EPOCA — ACTUALIDADE ACÇÃO — RIO DE JANEIRO

Mise-en-scene do artista Dias Braga

Segue-se a comedia original de Navarro de Andrade:

A prisão do padre Amaro

Dará fim a esta festa a luxuosa opereta em 1 acto:

As guardas do rei de Sião

O pequeno resto de bilhetes á venda na bilheteria do theatro. A's 8 e 1/2-

A Família, 24 de maio de 1890, p.4

Já o espetáculo *Os Companheiros do Sol,* apesar de ter tido mais apresentações, sendo no mínimo cinco, confirmadas nesta pesquisa e possuir um texto teatral maior e com seis atos, não há em nenhum cartaz ou divulgação o nome explícito do diretor teatral, o mérito da dramaturgia e do espetáculo cênico, além dos atores, vai exclusivamente para Josefina Álvares de Azevedo, que é sempre referenciada, antes e após a estreia. Esta hipótese gera para a história da dramaturga Josefina Álvares de Azevedo uma grande possibilidade de atuação no âmbito da direção teatral se atribuirmos a ela a direção de *Os Companheiros do Sol*. Entretanto, dada a falta de materialidade que comprove a análise, seguiremos com o caminho aberto e partiremos, então, para uma segunda análise, a do drama escrito: poderíamos atribuir uma autoria ou tradução?

Desde a primeira divulgação da peça *Os Companheiros do Sol*, os termos utilizados para tratar da dramaturgia, também geram muitas dúvidas se pensarmos que uma tradução se difere

de uma obra livremente inspirada, tendo os dois seus méritos, mas esta última atribuiria o drama à autora, conferindo à Josefina Álvares de Azevedo a autoria, não apenas da peça *O voto feminino*, como hoje é reconhecido, mas também do drama *Os Companheiros do Sol*. Segue abaixo um quadro (tabela 2) com os termos utilizados, observa-se que das 13 citações, 6 declaram a obra uma tradução e 7 conferem a obra a Azevedo, sendo que dessas 7, foram utilizadas 3 vezes a expressão vertido livremente, uma vez a expressão versão livre, uma vez o termo tradução livre, uma vez a expressão seu drama e uma vez a expressão de que concluiu um drama.

Tabela 2 – Termos Utilizados

Jornal	1° Citação	2° Citação	3° Citação	4° Citação	5° Citação
A Família	**Tradução** de um drama	**Tradução** que fez a autora desta folha	**Traduzido livremente** do francês, pela redatora desta folha	**Vertido livremente** do francês pela redatora desta folha	
Gazeta de Notícias	**Versão livre** da talentosa escritora Josefina Álvares de Azevedo				
Diário de Notícias	D. Josefina de Azevedo tem concluído o **seu drama** *Os Companheiros do Sol* .	**Traduzido** pela nossa colega D. Josefina Álvares de Azevedo, intitulado *Os Companheiros do Sol* .	**Traduzido** pela nossa colega D. Josefina A. de Azevedo, *Os Companheiros do Sol* .	**Vertido livremente** pela festejada escritora a Exma. Sra. D. Josefina Álvares de Azevedo – *Os Companheiros do Sol*	**Vertido livremente** pela festejada escritora a Exma. Sra. D. Josefina Álvares de Azevedo
O Paiz	O drama *Os Companheiros do Sol,* **tradução** da nossa colega d'*A Família* D. Josefina Álvares de Azevedo.				
Novidades (RJ)	A nossa talentosa colega D. Josefina Álvares de Azevedo **acaba de concluir um drama** em 6 atos – *Os Companheiros do Sol.*	**Tradução** da festejada escritora D. Josefina Álvares de Azevedo			

2.3 Tradução, versão livre e adaptação

A ausência do material original torna inviável discutir de maneira aprofundada a tradução em português da peça *Os Companheiros do Sol* feita por Josefina Álvares de Azevedo. Isso se deve ao fato de que cada versão ou adaptação de um texto implica uma transformação que interfere em seus sentidos e características originais. A tradução não é um processo neutro, pois, ao transferir um texto de uma língua para outra, diversos aspectos, como o estilo, as conotações culturais e as nuances semânticas, podem ser alterados, gerando diferentes interpretações. Entretanto, diante das divulgações e termos utilizados pelos jornais para se referir a peça, bem como a tradução própria realizada para essa pesquisa feita para perceber o texto fonte e as nuances envolvidas, é possível discutirmos os caminhos da tradução e as particularidades do texto teatral e da encenação, a partir do campo da teoria da tradução.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa afirma que: “não faz mais sentido traduzir teatro sem fazer dramaturgia nesse processo” (Barbosa, 2022). Pensando nisso, destacamos a importância da tradução, que não significa a reprodução do mesmo texto em outro idioma, mas uma nova criação, em que o tradutor assume a obra decidindo e administrando as dificuldades que encontra no processo, produzindo não apenas um contexto, mas significados linguísticos, de sentido, sociais e culturais.

Além da tradução textual, é necessário ter em conta que em teatro “a tradução passa pelo corpo dos atores e ouvido dos espectadores” (Pavis, 2008, p.124). Assim, é preciso pensar na palavra associada a um corpo, dando ao texto escrito um ritmo, uma acústica, uma adaptação a fala e a expressão. De acordo com o autor, “nós não convertemos simplesmente um texto linguístico em outro, mas sim confrontamos e colocamos em comunicação situações de enunciação e culturas heterogêneas separadas no espaço e no tempo" (Pavis 2008, p.124).

O texto fonte possui características de tempo, cultura, da época e de seu lugar de origem, assim como o texto traduzido ou adaptado, que além do idioma, também contém características do lugar de destino. Pavis (1990) afirma que a tradução teatral é um ato hermenêutico, de acordo com o autor:

> Para saber o que o texto fonte significa, devo bombardeá-lo com problemas práticos de uma língua alvo; você deveria perguntar a ele; posicionado aqui

> onde estou, daquela situação de acolhimento final, e transmitido nos termos desta outra língua, a língua-alvo. O que você pretende dizer em meu nome e em nome de todos? Este ato a hermenêutica consiste, se tratando de interpretar o texto fonte, em decifrar alguns de seus grandes versos, traduzidos para outro idioma; em trazer para casa esse texto estrangeiro, ou seja, aproximá-lo da língua e cultura do destino para destacar o abismo que o separa de sua origem e sua origem. Tradução não é uma busca por equivalência semântica entre dois textos, mas a apropriação que o texto de destino faz de um texto fonte (Pavis, 1990, p.484).

Pensando nos *Companheiros do Sol*, escrita em francês, pudemos perceber através desta pesquisa, que se trata de uma peça muito delimitada historicamente, em um contexto francês de revolução, apresentando um vocabulário específico com termos referentes também a Revolução francesa. Este texto inclui caminhos que passam pela cultura local e histórica, como a presença de um outro tipo de sistema monetário, o *assignat*, que era uma ordem de pagamento, usado durante a época da Revolução. Termos característicos como Cocar, Muscadins, Sans-culottes, Chouans, Pluma tricolor, interjeições antigas como patatras, alusão à personagens fictícios como Fier-à-brás, documentado na idade média em poemas épicos franceses; grupos militares como Hussardos e Gendarmaria; nomes históricos como Treistallon entre outros, são exemplos das especificidades e desafios para a tradução teatral desta peça.

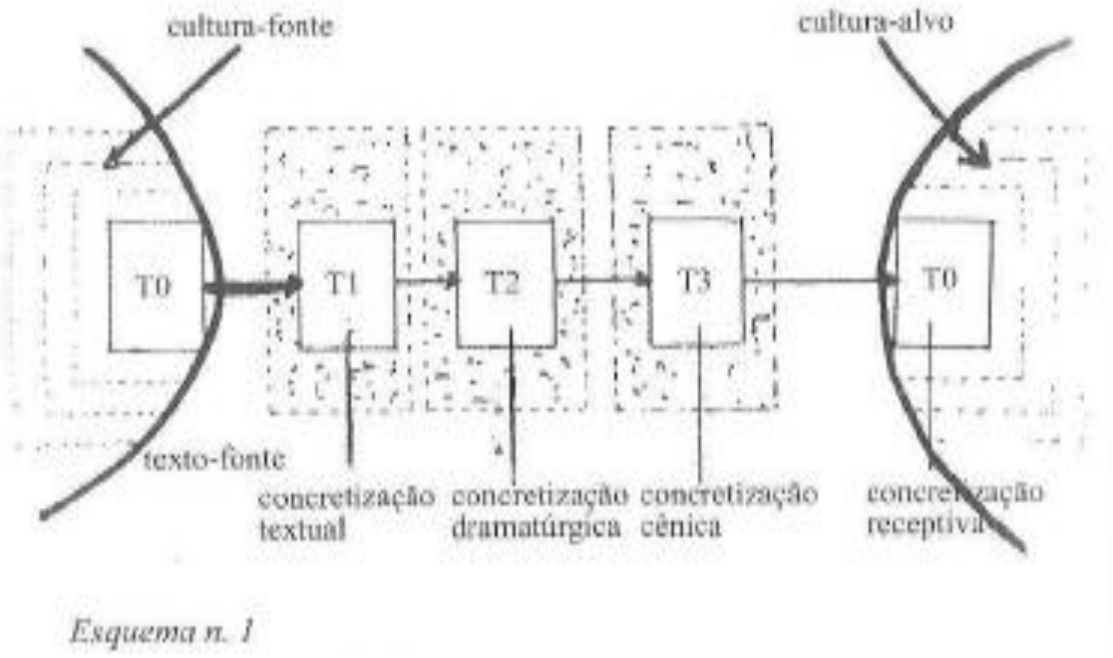
Além disso, o tempo em que o drama se passa remonta a 1798, sendo apresentado originalmente em francês em 1873 e traduzido para o português em 1890. Esse intervalo histórico já impõe desafios de contextualização e atualização para a encenação. Outro momento de criação e administração da tradução aparece com a figura do personagem Samuel Gunhbi, que possui um sotaque marcado de imigrante italiano. Traduzir essa característica para o português exige escolhas cuidadosas e isso inclui decisões sobre sonoridades e construções linguísticas que remetam a falantes não nativos da língua portuguesa, como erros recorrentes de conjugação verbal, confusões entre gêneros gramaticais ou a ausência de fonemas típicos do italiano, como os sons nasais.

Apesar de serem distintas a fala da ortografia, destacando este primeiro momento para a peça encenada, no drama escrito, Paul de Jay transfere ao texto esse sotaque, escrevendo em francês conforme representação dessa fala, suprimindo partes, conjugando erroneamente de acordo com a gramática, trocando letras para enfatizar um tom, por isso, tendo em conta a ideia de não descaracterizar o personagem, entende-se que este precisou ser um caminho de muitas

escolhas para Josefina Álvares de Azevedo. Em relação a personagem, Barbosa (2014, p. 28) afirma que esses textos traduzidos precisam "ter marcas particulares, de modo que se apresentem, elas mesmas, simultaneamente como personagem feita "espírito" (com significado, alma, intensidade, personalidade) e "letras" (desenhadas com forma, textura, tamanho, movimento e volume)".

A tradução para teatro difere de todas as outras, pois está vinculada a uma enunciação futura desconhecida, dessa forma, a tradução teatral não é feita como a dublagem no cinema, posto que esta última já possui uma cena que não mudará independente da língua em que esteja traduzida. Sendo assim, pensando nos caminhos da tradução teatral, Pavis (2008) apresenta o esquema abaixo (Figura 25):

Figura 25 - Esquema da Tradução



Esquema n. 1

Pavis, 2008, p. 126

Neste esquema, T0 é a interpretação da realidade feita pelo autor, T1 é o texto traduzido em uma macrotradução, sendo uma primeira concretização que dará lugar para a concretização dramatúrgica, T2. Pavis declara que nesse efeito:

> O tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo: ele faz as suas escolhas na virtualidade e nos percursos do texto a ser traduzido. Ele ficcionaliza e ideologiza o texto ao imaginar em qual situação de enunciação está enunciado: quem fala a quem e para quais fins? O tradutor é um dramaturgo que deve, em primeiro lugar, realizar uma tradução macrotextual, isto é, uma análise dramatúrgica da ficção veiculada pelo texto. (Pavis, 2008, p 127)

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2014, p. 27) apresenta concordância com Pavis (2008, p. 127), na proposição de que o tradutor de teatro é, antes, um dramaturgo, entretanto a pesquisadora propõe para a teoria da tradução, uma categoria mais ampla que a afirmação acima, uma vez que o dramaturgo possui relacionamento estrito com a escrita, sendo assim, ela apresenta o conceito do tradutor como ator-dramaturgo-diretor, simultaneamente, especificando cada uma dessas facetas. Como ator, ela afirma que a pessoa imprimiria sua personalidade, ideologia e presença física ao texto traduzido; como dramaturgo, seriam aplicadas técnicas teatrais na construção de sua obra, o que resultaria em mudanças na sintaxe, pontuação e nas lacunas de subentendidos. Já como diretor, a ideia entra pelo campo de criação de uma proposta para o espetáculo cultural virtual, moldando a experiência do evento textual por meio de suas escolhas de linguagem, reorganizações, manipulações e variações de ênfase e tom.

No caso de Josefina Álvares de Azevedo, essa concepção de tradução para a cena é especialmente pertinente. De acordo com citações da própria dramaturga, a tradução de *Os Companheiros do Sol* ocorreu de maneira muito rápida, para que pudesse ser encenada. Ao agir como "tradutora-criadora", Azevedo não se limitou ao ato de converter palavras de uma língua para outra, mas, conforme proposto por Barbosa, também gerenciou a adaptação da obra para o palco.

No esquema, T3 é a concretização cênica, que permite uma compreensão mais clara da relação entre a palavra escrita e a enunciação, que de acordo com Barbosa (2014, p.28) é a palavra-coisa-enunciada, ou o que Pavis (2008, p. 139) chama de verbo-corpo. O conceito de verbo-corpo sugere que, no palco, a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas também um elemento que se materializa através do corpo do ator. Esse termo enfatiza que o verbo, ou a palavra, e o corpo estão intrinsecamente ligados na construção cênica.

Dizer que o texto teatral passa pelo corpo dos atores significa que as palavras proferidas por eles ganham vida e significado por meio de seus gestos, movimentos e expressões corporais. A união do verbo e do corpo cria uma experiência bem mais complexa, permitindo que o público perceba nuances e significados que vão além do texto escrito.

Assim, o verbo-corpo destaca a importância da presença do ator na tradução da intenção e emoção do texto, revelando como a atuação e a linguagem se entrelaçam para criação teatral. Analisando esse pensamento de Pavis, concordamos com Barbosa na definição de que o tradutor de teatro experimenta esse lugar de ator e o ator experimenta esse lugar de tradutor, agindo como mediador entre a palavra escrita e a experiência visual, imprimindo suas características no texto. Barbosa (2014) em suas discussões propõe que:

> No teatro, como na tradução, é impossível que o tradutor-ator não deixe suas marcas no texto traduzido. É absurdo pensar que o corpo de um tradutor-ator não afete a personagem encenada. De fato, toda palavra redigida e proferida tem as marcas de sua origem, estejam elas no gênero, na geração ou na idade, nas ideias políticas, nas mais secretas intenções, na profissão ou mesmo nos hábitos e costumes da camada social a que pertence aquele que materializou o enunciado, mas, em contrapartida, cabe ao tradutor-ator reinaugurar ou, se preferirem, vivificar a sua personagem. (Barbosa, 2014, p. 30)

Dessa forma, em teatro temos a palavra, o gesto e a ação que estão inseparavelmente ligados; a separação desses elementos comprometeria o significado, levando-nos a refletir sobre a função do tradutor nesse contexto. Pavis declara que “para realizar a tradução do texto dramático é preciso formar uma imagem visual e gestual desse verbo-corpo da língua e da cultura fonte para tentar apropriar-se dela a partir do verbo-corpo da língua e da cultura-alvo” (Pavis, 2005, p. 487).

Dentro desses conceitos estruturais de teatro e da tradução, estão também as imagens, que desempenham um papel fundamental, pois além do campo estético, elas atuam no imaginário do público, por um caminho que também pode passar pela imaginação do tradutor, que assume certas posições, ou mesmo uma intenção pré-determinada das imagens que vai escolher. Neste sentido, Sara Rojo (2016, p.34) afirma que “O conceito de imagem é fundamental no campo teatral, pois as artes cênicas são construídas por imagens literárias (texto

dramático) e por imagens plásticas (partituras de luz, movimento, som) que se conjugam ou entram em tensão em um espetáculo".

As imagens formam ideias de forma consciente e inconscientemente, porque o que vemos e o que não vemos tem relação direta com a tomada de posição e visão de mundo de cada cidadão da sociedade, o que significa que as imagens também são pedagógicas. O ato de ver é muito significativo e há, de acordo com a intenção do criador, como fazer com que as imagens do passado se conectem com o presente, construindo pensamentos no espectador, previamente pretendidos pelo criador, um desses exemplos foi a discussão anterior que fizemos sobre a cena que Diana de Monge se rebela contra o casamento forçado e demonstra uma potência e insurreição feminina. Infelizmente, não podemos analisar como foi realizada a tradução desta cena, nem de nenhuma outra da versão de Azevedo, entretanto, certamente foi uma tradução que trouxe muito das intenções da dramaturga, que sempre atuou em prol da emancipação feminina. Neste sentido, Rojo afirma que:

> O teatro implica intenções políticas e estéticas do dramaturgo para a criação do texto literário, e do diretor, e do coletivo teatral em sua condição de construtores do texto espetacular. Com relação à linguagem escolhida, as imagens utilizadas, as formas de representar, os sistemas cognitivos empregados correspondem não apenas a uma época, mas a esse conjunto de intenções políticas, subjetivas e inclusive mercadológicas dos sujeitos produtores e receptores de um determinado discurso que pode ir a favor ou contra sua época. (Rojo, 2016, p. 46)

Além das imagens, temos também a ideia de tempo. Se Walter Benjamim (2012, p. 11) afirma que "o passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento", fazer um movimento de recuperação das reminiscências dessas imagens através do teatro só é possível através de novas imagens criadas, reconhecendo e percebendo, através dos textos literários, as imagens que foram gravadas pelo passado.

Benjamin (2012, p.18) descreve esse reconhecimento ao dizer que "a história é um objeto de uma construção cujo lugar é construído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo agora". Neste mesmo movimento temporal e imagético,

encontrava-se Josefina Álvares de Azevedo ao realizar a tradução de *Companheiros do Sol* e encontramo-nos nós, ao tentar imaginar e se apropriar de como teria sido essa tradução, mas importa-nos salientar, com base no próprio Benjamin, que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal qual ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo" (Benjamin, 2012, p.243).

Deixando para mais adiante uma discussão maior sobre a história e o tempo em relação à produção feminina e a essa pesquisa, atentemo-nos agora a ideia de tempo na tradução, pois o papel do tradutor envolve a leitura de um texto originado em um passado em que ele não estava presente. Essa situação de enunciação é virtual, o que exige que o tradutor recrie, em sua imaginação, o contexto original do texto escrito, adaptando-o para uma nova realidade em que ele está inserido. Assim, podemos perceber que o caminho da tradução para a encenação se dá na intersecção de dois processos de enunciação: um proveniente da cultura de origem e outro da cultura de destino. Quando o texto dramático é traduzido, analisado e apresentado ao público, ele passa por um processo de transformação, resultando em uma mistura a cada etapa desse percurso.

Neste processo, podemos afirmar que traduzir é também adaptar, entretanto há certas diferenças nos dois processos. Para distinguirmos tradução de adaptação, podemos dizer que as duas ações envolvem a criação, porém a tradução considera conceitos culturais e linguísticos, enquanto a adaptação pode modificar a estrutura, personagens e a mensagem original da obra.

Linda Hutcheon (2013) afirma que a tradução busca preservar o significado e a intenção do texto original e, nesse processo, considera-se as nuances linguísticas e culturais do texto fonte para o texto de destino, mas mantendo a essência da obra e respeitando tanto sua forma quanto seu conteúdo.

Por outro lado, Hutcheon (2013) discute que a adaptação é uma reinterpretação de um texto que pode envolver mudanças maiores e significativas, segundo a autora "como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação" (Hutcheon, 2013, p. 29). O objetivo da adaptação seria adequar a obra a um novo meio, público ou contexto, o que frequentemente resulta em alterações na apresentação e, em alguns casos, na mensagem original. Enquanto a tradução se preocupa em ser fiel à mensagem original, a

adaptação permite uma maior liberdade criativa, buscando ressignificar a obra de novas maneiras.

Pensando que o termo adaptar implica em ajustar, alterar e adequar, Hutcheon (2013) apresenta três perspectivas diferentes, mas que estão relacionadas, para a compreensão desse fenômeno, sendo o uso da mesma palavra para se referir tanto ao produto quanto ao processo.

Primeiramente, a adaptação se apresenta como um produto formal, é uma transposição de uma ou mais obras. De acordo com a autora:

> Essa "transcodificação" pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (Hutcheon 2013, p. 29)

Enquanto a tradução geralmente preserva a forma e a intenção do texto dentro da mesma arte, a adaptação é frequentemente relacionada a transição entre diferentes mídias, como da literatura para o cinema.

Em segundo lugar, de forma parecida com um processo de criação, a adaptação envolve tanto o reinterpretar quanto o recriar. Dependendo do ponto de vista, isso pode ser visto como apropriação ou recuperação. De acordo com a autora, sempre há um recuperador para cada apropriador, especialmente em contextos políticos quando pensamos na ressignificação de símbolos e discursos, o que sugere uma relação dialética entre aqueles que tomam para si uma ideia, símbolo ou prática e aqueles que buscam restaurar ou recontextualizar o que foi apropriado.

Esse conceito pode ser percebido com frequência no âmbito da política, em que a apropriação de discursos, narrativas e símbolos frequentemente envolve um deslocamento de poder. A apropriação pode ser entendida como um ato de reivindicação de sentido por parte de um grupo que, ao se apropriar de determinado elemento cultural ou simbólico, o insere em um novo contexto, alterando seu significado original, com o intuito de diminuir ou neutralizar seu

potencial. Um exemplo clássico é a apropriação de símbolos de resistência política que, ao serem incorporados pela cultura dominante, perdem sua carga crítica e transformadora. No entanto, esse processo não se dá de forma definitiva, pois, como sugere Hutcheon (2013), esses mesmos símbolos podem ser recuperados pelos grupos originais, que buscam reverter o processo de esvaziamento de significado. A recuperação, nesse sentido, constitui um ato de resistência, em que minorias desafiam a apropriação e reafirmam seu poder sobre sua própria narrativa.

Assim, a relação entre apropriação e recuperação, especialmente em contextos de disputa política, reflete um constante embate pelo controle simbólico. A apropriação não é meramente um ato de criação, mas também de poder, uma vez que redefine identidades e histórias. Em contrapartida, a recuperação atua como uma forma de resistência cultural, visando reverter a apropriação e reafirmar a autonomia do grupo original sobre seu próprio legado e símbolos. Esse ciclo contínuo de apropriação e recuperação evidencia como os significados culturais estão sempre em fluxo, sendo constantemente negociados e reconfigurados dentro de contextos de poder e dominação.

A terceira perspectiva que Hutcheon (2013) apresenta sobre adaptação é aquela que a entende como uma prática de interpretação, assim, não inclui apenas o processo criativo dos adaptadores, mas também a recepção do público. Assim como a tradução, a adaptação possui comportamentos parecidos, ou seja, envolve mais do que uma simples transformação formal do material original; trata-se de um ato interpretativo em que o adaptador desempenha o papel de leitor do texto fonte, reinterpretando-o com base em novas condições culturais, históricas e midiáticas. Dessa forma, o adaptador recria a obra para um novo contexto, conferindo-lhe novos significados e perspectivas, os quais serão, por sua vez, reinterpretados pelo público que interage com a adaptação.

Ao empregar o mesmo termo adaptação para se referir simultaneamente ao processo e ao produto, a autora sublinha a interdependência dessas duas dimensões, revelando a natureza complexa desse ato. A adaptação, nesse sentido, surge como um espaço dinâmico, em que diferentes leituras e interpretações se entrelaçam, dando origem a novas formas de compreensão e expressão artística.

Discutidas as ideias de tradução e adaptação, é necessário que falemos sobre a versão livre ou obra livremente inspirada. A versão livre é caracterizada por ser mais aberta e criativa na adaptação de uma obra, permitindo ao adaptador tomar grandes liberdades em relação ao texto original. Nesta abordagem, o texto fonte serve apenas como ponto de partida ou lugar de inspiração, possibilitando alterações profundas na trama, nos personagens e nos temas centrais. Segundo Patrice Pavis, esta abordagem permite que a obra final se afaste consideravelmente do texto fonte, tornando-se mais uma recriação ou releitura do que uma tradução. Ele observa que, na versão livre, a referência ao original pode ser mantida de forma vaga, mas não sem nenhum compromisso com o texto fonte, privilegiando a originalidade e a inovação no processo criativo (Pavis, 2008). Assim, a versão livre realça a autonomia do adaptador em manipular o material original, configurando-se como uma prática de recriação.

As definições de tradução, adaptação e versão livre são complexas, multifacetadas e amplamente discutidas. Os autores selecionados para as articulações que fizemos dialogam entre si e vão de encontro com a tomada de posição nesta pesquisa, entretanto, cabe-nos ressaltar que há muitos outros caminhos na teoria da tradução.

Cruz (2023) descreve que há três procedimentos que ocorrem com frequência na tradução de textos teatrais. Segundo a autora, na primeira prática o tradutor realiza a tradução do texto fonte e entrega a versão traduzida para a equipe responsável pela montagem da peça, encerrando aí sua participação no processo. Já em outro modelo, após essa tradução inicial, o texto é repassado a um dramaturgo, diretor ou outro profissional da montagem, muitas vezes alguém muito conhecido, que faz modificações no texto e, ao final, assina a tradução ou adaptação. Nesse contexto, o trabalho do tradutor anterior frequentemente acaba desaparecendo.

O terceiro procedimento traz o próprio encenador/diretor teatral como tradutor do texto, podendo a tradução ser realizada sozinha ou com a colaboração dos atores. Cruz (2023) também declara que situações como o tradutor ser convidado para participar do processo de encenação são raras de acontecer, produzindo um afastamento entre tradutor e diretor teatral.

Conforme afirmamos, devido à natureza multifacetada dessas teorias, podemos inferir algumas hipóteses acerca dos divergentes termos para as divulgações da peça *Os Companheiros do Sol* na versão de Josefina Álvares de Azevedo. Uma das hipóteses é a forma como tradução,

adaptação e versão livre se entrelaçam, bem como a possível confusão que se possa ter entre os termos. Outra, poderia sugerir uma tomada de posição frente a esses termos, visto que há teorias que afirmam que a tradução se resume a transposição de um texto a outro, proposta que discordamos seguindo Patrice Pavis e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, entretanto, para salientar o trabalho de Azevedo e trazer uma distinção dessas afirmações de que a tradução não modificaria estruturas como culturais e linguísticas, pode-se ter adotado os termos: adaptado, vertido livremente, versão livre e outros.

Também seria uma leitura possível dizer que nos *Companheiros do Sol,* Josefina Álvares de Azevedo criou uma adaptação ou uma dramaturgia inspirada livremente na peça de Paul de Jay. Uma das opções possíveis de se imaginar é que, dado o contexto francês da peça, a dramaturga poderia tomar um caminho que seguiria a história brasileira da Proclamação da República, ou que fossem inseridos dados culturais do nosso país e retirados os da França que a tradução não daria conta de conter. Entretanto, mesmo com a possibilidade de tais leituras, a falta de materialidade histórica, literária e cênica nos limita em qualquer afirmação.

Seguiremos, portanto, e até o momento dessa presente pesquisa, com a ideia de tradução, mas com todas as implicações discorridas acima sobre o ato de traduzir teatro, reforçando em Josefina Álvares de Azevedo o seu lugar enquanto dramaturga, não apenas de uma peça, pois traduzir teatro não é traduzir um texto literário, o ritmo dramático não é o mesmo de um romance, para traduzir o teatro é necessário pensar o ritmo dramático, é necessário ser também dramaturgo. Pensar nas contribuições de Azevedo para o campo teatral está além de limitá-la a sua autoria do *Voto feminino*, é expandir seus trabalhos e apresentar a importância da tradução teatral tendo o tradutor reconhecido e versando também enquanto dramaturgo-diretor-ator. *Os Companheiros do Sol* vem logo após *O voto feminino*, com ele, Azevedo se reafirma neste lugar, uma mulher, brasileira, dramaturga em pleno século XIX.

3. APAGAMENTO E RASTRO

O apagamento histórico das mulheres na esfera pública é um reflexo direto da configuração social hegemônica masculina, que ainda delimita em menor medida o papel feminino ao ambiente doméstico, dificultando o acesso, a continuidade e a divulgação de seus trabalhos. Embora fossem mulheres pertencentes à elite, brancas e privilegiadas, com acesso à

educação, escritoras como Josefina Álvares de Azevedo ainda enfrentavam desafios significativos para terem suas vozes reconhecidas. Apesar de, em algumas de suas produções, recorrer ao uso de pseudônimo, uma estratégia comum entre mulheres escritoras para evitar o preconceito da época, em outras, optou por assinar com seu próprio nome, reivindicando sua autoria em um ambiente predominantemente masculino. Suas contribuições literárias, jornalísticas e dramatúrgicas receberam reconhecimento, o que representava uma conquista notável em um contexto em que as produções femininas eram frequentemente ignoradas, desvalorizadas ou atribuídas a homens. No entanto, esse reconhecimento pontual não eliminava as barreiras estruturais que limitavam a atuação das mulheres no campo intelectual, como o apagamento histórico de suas obras e a exclusão sistemática de suas contribuições no cânone literário.

Podemos perceber, ao longo dos séculos, que a história do teatro e da literatura foi amplamente moldada por uma perspectiva patriarcal, que privilegiou a narrativa de figuras masculinas enquanto silenciava e marginalizava as produções femininas. Elaine Showalter afirma que a crítica literária tradicional sustentou essa exclusão, pois "sempre definiu a literatura canônica a partir de valores e critérios masculinos" (Showalter, 1977, p. 12) e frequentemente indicou as obras das mulheres a categorias de menor prestígio ou relevância. Além disso, nas antologias e listas de grandes escritores, as mulheres não eram incluídas ou, quando eram, tratavam-nas no campo de exceções ou curiosidades, ao invés de participantes fundamentais no desenvolvimento literário.

A formação do cânone e suas instâncias de manutenção do poder também negou a acessibilidade e visibilidade de produções de autoria femininas, contribuindo para o apagamento das mulheres da genealogia dramatúrgica e literária, e essa ação reforça o mito de que há uma só história. De acordo com Mazzoni:

> 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, p. 11,12).

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu,* declara que “tudo o que um historiador da literatura feminina tem de fazer é mostrar que a presença feminina foi ao mesmo tempo crucial e constantemente silenciada” (Woolf, 1928, p. 34). Woolf reforça a ideia de como as autoras eram vistas como figuras incomuns e casos isolados, não como parte integral do campo literário, o que invisibilizou as produções femininas e perpetuou o viés masculino na história. Em suas discussões, a autora também enfatiza o sistema patriarcal que estabelece julgamentos sobre o que é relevante e o que é considerado desimportante, sem valor:

> Mas é óbvio que os valores das mulheres diferem, com frequência, dos que foram estabelecidos pelo outro sexo; isso decerto acontece. E, no entanto, são os valores masculinos que prevalecem. Falando cruamente, o futebol e o esporte são "importantes"; o culto da moda e a compra de roupas são "insignificantes". E esses valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção. Esse é um livro importante, pressupõe o crítico, porque lida com a guerra. Esse é um livro insignificante, pois lida com os sentimentos das mulheres numa sala de visitas. (Wolf, 1928, p. 91)

A forma como a sociedade hierarquiza as experiências humanas afetou diretamente o valor dado às obras literárias e às dramaturgias femininas, estabelecendo o que é digno ou não de figurar como tema central. Isso contribuiu para que as produções de mulheres fossem tidas como irrelevantes e não fossem valorizadas na época nem mantidas na história. Virgínia Woolf questiona também a maneira com que as mulheres foram historicamente condicionadas a servir como reflexo do papel masculino, frequentemente relegadas a um segundo plano. Neste sentido, a autora afirma que “As mulheres têm servido durante todos esses séculos como espelhos, possuindo o mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural.” (Woolf, 1929, p. 35).

Essa exclusão sistemática das mulheres da tradição literária e dramatúrgica reflete não apenas um viés estrutural da sociedade patriarcal, mas também um apagamento simbólico e epistemológico que afeta a construção da memória cultural. Mazzoni (2008) destaca que a resistência dos críticos em reconhecer a autoria feminina deriva da imposição de um olhar normativo que marginaliza qualquer produção que escape aos critérios tradicionalmente estabelecidos pelo cânone masculino. A literatura das mulheres, assim, foi tratada como algo

periférico, privado, sem a dimensão de universalidade que a crítica buscava consolidar. Como observa Mazzoni:

> Ao negar a presença feminina na literatura canônica, impõe-se um regime de esquecimento que destitui a produção de autoria feminina de qualquer valor simbólico duradouro, reforçando uma lógica de invisibilização que não apenas exclui as mulheres do campo literário, mas também compromete a diversidade das formas de narrar e registrar a experiência humana (Mazzoni, 2008, p. 13).

A questão do apagamento histórico das mulheres na literatura encontra eco na reflexão de Walter Benjamin sobre a tradição e a transmissão da experiência. No ensaio *O Narrador* (1936), Benjamin observa que a modernidade fragmentou os modos de transmissão do conhecimento e reduziu a capacidade da narrativa tradicional de carregar uma aura, um valor simbólico e autêntico que vincula a obra ao seu contexto histórico e à sua forma de produção. Pois, de acordo com o autor "quanto mais se perde a arte de narrar, mais se difunde a informação. Porque é inerente à narrativa uma faculdade que a informação não tem: a de se conservar e de se ampliar nela mesma, como as camadas de uma pedra preciosamente trabalhada" (Benjamin, 1936, p. 201).

A narrativa tradicional, como Benjamin sugere, tem a capacidade de preservar e ampliar a experiência de um indivíduo e de uma comunidade, criando uma ligação intrínseca entre a obra e seu contexto histórico e social. No entanto, quando a tradição narrativa é dominada por uma perspectiva masculina, a experiência das mulheres é frequentemente reduzida ou distorcida. O apagamento das mulheres da história e da literatura pode ser visto, então, como uma consequência da perda dessa arte de narrar, na qual as camadas da experiência feminina não têm a mesma chance de serem preservadas ou ampliadas.

Ao se aplicar essa análise ao contexto da autoria feminina, percebe-se que a literatura escrita por mulheres foi sistematicamente tratada como mera informação ou curiosidade, ao invés de ser reconhecida como portadora de uma aura histórica e de uma tradição própria. Isso se manifesta, por exemplo, na dificuldade de acesso aos textos escritos por mulheres no passado, na limitação de sua circulação e na ausência de registros que permitam a continuidade e o reconhecimento de sua influência.

A aura, tal como definida por Benjamin, diz respeito à unicidade de uma obra e à sua conexão com um contexto histórico específico. No entanto, a literatura feminina sofreu um deslocamento forçado de sua aura, uma vez que a ausência de reconhecimento e a atribuição de suas produções a homens anularam seu caráter autêntico e a possibilidade de estabelecer um vínculo entre autora, obra e público. Enquanto "a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que, desde sua origem, pode-se transmitir nela, de sua duração material até o testemunho histórico que nela se condensa" (Benjamin, 1936, p. 194).

Resgatar a genealogia literária das mulheres e reintegrá-la ao campo da história da literatura se faz urgente. A revisão do cânone, como propõem teóricas feministas e historiadoras da literatura, deve ir além da mera inclusão de nomes isolados, deve buscar a reconstrução das redes de influência e produção que conectam as autoras ao longo do tempo. Somente assim será possível restituir a aura da literatura feminina e garantir que suas contribuições não sejam mais tratadas como meras exceções ou anomalias dentro do campo literário.

Ao analisarmos a história do teatro brasileiro, constatamos que a presença de dramaturgas foi sistematicamente silenciada, e apenas no início do século XX nomes como Júlia Lopes de Almeida, autora de *A herança*, e Carmen Dolores, responsável por *O desencontro*, começaram a obter reconhecimento. Suas obras foram encenadas no Rio de Janeiro em 1908, recebendo ótima recepção do público e reconhecimento da crítica teatral da época.

No século XIX, o teatro brasileiro passava por um processo de modernização, principalmente no Rio de Janeiro, com a criação do Teatro Ginásio Dramático. De acordo com Andrade (2011, n.p.) antes da transformação do antigo Teatro São Francisco de Paula, as opções culturais na cidade eram escassas. O teatro de João Caetano, com seu estilo melodramático, já era considerado ultrapassado, e as novas peças importadas de Paris traziam grande entusiasmo aos jovens intelectuais, que viam na dramaturgia moderna uma alternativa ao romantismo predominante.

A crítica teatral, encabeçada por nomes como José de Alencar e Machado de Assis, celebrou a ascensão do Teatro Ginásio Dramático e reforçou a ideia de que um teatro nacional deveria ser construído a partir de uma estética realista, promovendo uma regeneração social. Machado de Assis, em 1859, lamentava a inexistência de um teatro brasileiro autêntico e exortava autores nacionais que contribuíram para essa cultural. Como resultado, a dramaturgia

brasileira cresceu significativamente nos anos seguintes, com a produção de peças como *O demônio familiar*, *Mãe* e *As asas de um anjo*, de Alencar, e *Onfália,* de Quintino Bocaiúva, todas influenciadas pela comédia realista francesa.

No entanto, essa modernização da cena teatral não incluiu as mulheres como agentes legítimas do teatro nacional. Mesmo quando produziam, suas contribuições eram vistas como exceções, relegadas a uma condição marginal, sem continuidade histórica. Nesse sentido, Didi-Huberman (2008, p. 37) aponta que a ausência de rastros não significa inexistência, mas um apagamento intencional das marcas que poderiam permitir a reconstituição da memória. O teatro brasileiro, ao consolidar sua identidade, operou uma exclusão sistemática das dramaturgas, impedindo que suas obras fossem integradas ao cânone.

Assim, mesmo em meio a um contexto de transformação teatral e social, as mulheres tiveram sua presença diluída e fragmentada, restando apenas vestígios de sua participação. Como observa Benjamin (1936, p. 228), "a tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é a regra". No caso das dramaturgas, essa regra de exclusão foi perpetuada pela crítica, pelas instituições e pelo próprio modelo de transmissão cultural, que insistiu em privilegiar uma única narrativa histórica, baseada no olhar masculino e excludente.

De acordo com Valéria Andrade (2011, n.p.), um pouco antes de sua primeira peça, em 1853, Maria Angélica Ribeiro possivelmente teria respondido a um convite divulgado por Joana Paula Manso, dona do periódico *Jornal das Senhoras* e retratada nesta pesquisa no que se refere à imprensa. A autora teria comparecido ao Teatro São Pedro para assistir à apresentação do drama histórico *O ditador Rosas e a Mashorca* e a comédia-vaudeville *As manias do século*, ambas escritas por Joana Paula Manso de Noronha, diretora e redatora do jornal. Vale ressaltar que, embora as peças de Manso tenham antecedido a dramaturgia escrita por Maria Angélica Ribeiro, a autora não possuía nacionalidade brasileira.

O convite, direcionado às colaboradoras do periódico, incentivava-as a prestigiar a exibição de suas peças, uma delas já em sua quarta apresentação, ressaltando a importância de sancionar publicamente as conquistas intelectuais das mulheres e promover ideias de igualdade de gêneros, movimento que estava ganhando força no Rio de Janeiro da época. Indiretamente, Manso também introduzia a ideia de que o teatro poderia funcionar como um meio de propaganda, uma arma poderosa para sustentar essas causas que seriam fervorosamente

defendidas por um grupo que, dois anos depois, se mostraria interessado em renovar o teatro brasileiro.

Em 1856, Ribeiro apresenta ao Conservatório Dramático duas novas dramaturgias, *Paulina* e *A aventureira de Vaucloix*, que são aprovadas e elogiadas. No entanto, no caso desta última obra, Andrade (2011, n.p.) relata que o censor responsável expressou desagrado pela escolha da autora em situar a história na França, com personagens franceses, além de criticar a linguagem excessivamente eufórica atribuída aos camponeses. O censor também observou que o estilo da peça era demasiadamente afrancesado, característica que, segundo ele, refletia o estágio atrasado das artes no Brasil e a falta de rigor no estudo da língua portuguesa no teatro nacional. Apesar dessas críticas, o censor fez um elogio enfático à obra e recomendou que a autora prosseguisse com seu trabalho literário e teatral.

Essas observações são fundamentais para refletirmos sobre *Os Companheiros do Sol*, pois indicam a forte influência da cultura francesa sobre a dramaturgia brasileira da época, o que também se reflete nas escolhas da tradução, além de destacar a falta de adaptação das peças ao contexto brasileiro. Contudo, elas também revelam uma preocupação consciente em desenvolver um teatro mais genuinamente brasileiro, e uma crítica implícita à falta de uma identidade no teatro daquela época. Como Benjamin afirma em *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), a reprodutibilidade das obras de arte, ao torná-las acessíveis a um público maior, resulta na perda da aura dessas obras, ou seja, de sua autenticidade e singularidade. A busca por modelos teatrais europeus, como os influenciados pela França, fazia com que o teatro brasileiro perdesse uma identidade que deveria ser mais intimamente conectada com as experiências e as características culturais do Brasil.

Em 1858, Maria Angélica Ribeiro escreve o drama em cinco atos *O anjo sem asas* e é aclamada, de acordo com Orsini (1988, p. 79), pelo secretário do Conservatório Dramático, reconhecido por sua rigorosidade. A partir de então, a dramaturga começa a consolidar sua carreira com uma produção crescente, incluindo obras como *As luvas de pelica*; *D. Sancho em Silves*; *Gabriela*; *Cancros sociais*; *Cenas da vida artística*; *Um dia na opulência*, *Ressurreição do primo Basílio* (sob o pseudônimo de *Um Calouro*); *A cesta da tia Pulquéria*; *O poder do ouro*; *Cancros domésticos*; *Opinião pública*; *Os anjos do sacrifício*; *As proezas do Firmino*; *Ouro, ciência, poesia e arte* e *Deus, pátria e honra*.

Entre essas obras, destaca-se *Cancros sociais* (1865), uma das mais significativas de sua carreira, encenada no Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro. Nela, Maria Angélica Ribeiro aborda com intensidade as opressões impostas pela classe dominante às mulheres escravizadas, que enfrentam uma dupla violência: a racial, relacionada à condição de escravização; e a de gênero, que exacerba sua exploração. Ribeiro expõe como essas mulheres, além de serem submetidas ao trabalho físico, também eram abusadas sexualmente e tratadas como objetos de prazer pelos senhores. *Cancros sociais* traz à tona um retrato vívido das múltiplas camadas de opressão e subordinação que caracterizam a experiência das mulheres negras escravizadas, ao criticar profundamente as estruturas de poder e abuso que as envolviam.

É significativo que a primeira dramaturga brasileira tenha abordado temas tão delicados e relevantes, em uma época marcada pela escravização e pela subordinação das mulheres. Maria Angélica Ribeiro abriu um caminho para outras dramaturgas, embora o percurso tenha sido árduo e demorado. Contudo, sua vasta produção e influência não a livraram do apagamento histórico: muitas de suas obras se perderam, e as informações que sobrevivem, muitas vezes fragmentadas, foram preservadas por meio de intensas pesquisas, como ocorre também com a obra de Josefina Álvares de Azevedo.

Nesse contexto, é fundamental destacar o papel dos periódicos como arquivos de memória. Algumas obras de Azevedo, por exemplo, conseguiram ser preservadas devido à sua publicação nesses veículos, como a peça *O voto feminino*, que foi divulgada integralmente no periódico *A Família* e, posteriormente, incluída em dois livros da autora. No entanto, a peça *Os Companheiros do Sol* não teve o mesmo destino: não há registros sobre sua tradução ou detalhes sobre sua dramaturgia escrita e encenada. Essa falta de materialidade pode ser uma das principais razões para a escassez de pesquisas sobre essa obra e para a ausência de referências a ela, mas também aponta para algo mais profundo e revelador.

Na busca por resgatar as memórias de mulheres cujas trajetórias foram sistematicamente apagadas ou silenciadas, percorremos os rastros deixados por elas, não como simples vestígios do passado, mas como marcas de uma presença que insiste em ser lembrada. A memória alternativa que buscamos construir não se limita a um exercício de reviver o que já foi, mas sim em construir uma leitura crítica e subversiva da história, que desafia o esquecimento sistemático das vozes oprimidas. Ao resgatar as experiências e trajetórias dessas mulheres, estamos, na verdade, reconfigurando a maneira como a história cultural brasileira deve ser entendida, pois

a literatura e o teatro, enquanto práticas culturais e de representação, são profundamente marcados pela ausência e subordinação de suas vozes.

As relações entre memória e poder sempre ditaram os caminhos da história. Chagas (2002) argumenta que a celebração da memória do poder tende a gerar acervos e coleções personalistas e etnocêntricas, apresentadas como representações universais, mas que, na realidade, simplificam e reduzem a complexidade das sociedades, frequentemente alinhadas a uma cosmovisão e produções masculinas, brancas e privilegiadas. Esse poder é, como aponta Michel Foucault (1997), uma situação estratégica complexa, relacional, fluida e mutável, que se reproduz nas práticas sociais. Foucault sugere que o poder não é algo que se possui, mas algo que se exerce, e que está sempre em movimento. O autor afirma que:

> O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. E 'o' poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de auto-reprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboçado a partir de todas essas mobilidades, encadeamento que se apoia em cada uma delas e, em troca, procura fixá-las. Sem dúvida, devemos ser nominalista: o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada. (Foucault, 1997, p. 89)

No artigo Memória, Espaço, Tempo, Poder, traduzido por Tereza Scheiner, Mathilde Bellaigue (1993) afirma que a memória, representada pelos vestígios materiais de nossa história, desempenha um papel fundamental na construção da identidade de um grupo, e quando essa memória é apagada ou retratada de maneira falha, o risco é a perda da própria identidade.

Somos convidados a pensar, mais uma vez, na memória não apenas como um campo de preservação, mas como um campo de poder e de negociação simbólica, em que as decisões sobre o que é lembrado ou esquecido têm profundas implicações sobre como nos constituímos enquanto sociedade. De acordo com a autora:

> Sabe-se - vê-se todos os dias, infelizmente - que o espaço físico está em jogo para o poder (o poder das guerras, do "espaço vital", da identidade, ou, mais gravemente ainda, da aposta eleitoral dos políticos). São apostas que às vezes envolvem, também - o que é mais grave - os vestígios culturais e os traços

> mentais da História. Pensa-se, evidentemente, em certos "etnocídios", mas não é necessário chegar até este ponto: sem necessidade de aniquilar, pode-se ocultar, pode-se disfarçar. Os exemplos abundam: opressões, ditaduras, totalitarismos… (Bellaigue, 1993, p. 88)

Ligado ao conceito de poder, Bellaigue (1993, p. 88) aponta para um processo de gestão da memória, uma vez que o controle sobre o que é preservado, quem decide o que deve ser lembrado e como isso é apresentado ao público reflete uma luta por significado e identidade. Assim como no caso de um etnocídio, em que a memória de um povo pode ser apagada ou distorcida, as experiências e as contribuições das mulheres, por exemplo, podem ser sistematicamente omitidas das narrativas históricas dominantes. Essa invisibilização se dá mediante a sub-representação nos espaços de poder, nas instituições culturais e na própria memória coletiva.

O conceito de *rastro* em Benjamin também se aplica a essa dinâmica de esquecimento. Benjamin define o *rastro* como o que permanece de uma obra, o vestígio da sua presença no mundo, mesmo que ela tenha sido apagada ou perdida ao longo do tempo. A ausência de materialidade de obras como *Os Companheiros do Sol* reflete esse *rastro* invisível, que permanece na história não como um objeto tangível, mas como uma lacuna que expõe a exclusão da mulher da narrativa histórica e cultural.

De acordo com as análises de Didi-Huberman (2003), os rastros falam, mas de uma maneira que exige do observador uma leitura profunda daquilo que está ausente, do silêncio que ainda carrega significados e histórias não ditas. Nesse contexto, a ausência, muitas vezes associada à subordinação e silenciamento das mulheres ao longo da história, torna-se um elemento crucial para entender as tensões entre presença e ausência. Esses vestígios, fragmentários e imprecisos, desafiam a noção de apagamento total e preservam, paradoxalmente, aquilo que o poder dominante tenta erradicar. Como Didi-Huberman afirma, "o rastro, mesmo incompleto, pode ser mais potente do que uma totalidade aparente; ele sugere o que está faltando e abre caminho para a interpretação, permitindo que se vislumbre aquilo que a narrativa dominante tentou apagar" (2003, p. 46). A memória das mulheres, então, se inscreve nesses rastros, desafiando as narrativas oficiais que as relegaram ao silêncio, revelando o que foi subtraído de sua história.

No caso das mulheres subjugadas, os rastros deixados por suas ações e produções culturais, como as encenações e textos das dramaturgas, não apenas apontam para quem as produziu, mas também, na ausência de um arquivo completo, revelam mais do que o passado em si. Ao contrário do apagamento sistemático imposto pelo patriarcado, essas lacunas nos arquivos tornam-se espaços de resistência. A materialidade cênica e textual da dramaturgia feminina, muitas vezes ausente ou fragmentada, não reflete a totalidade da contribuição das mulheres, mas, por meio dos rastros que sobram, somos capazes de reconstruir e dar voz ao que foi excluído, iluminando aspectos do passado que foram intencionalmente obscurecidos.

Esses rastros nos permitem montar um quadro dinâmico e complexo da presença das mulheres na história, evidenciando a construção de um futuro que desafia as memórias seletivas e patriarcais. Mesmo nas lacunas e ausências, os rastros das mulheres subjugadas nos permitem reconstruir um cronograma de apresentações, identificar as figuras importantes, e, mais do que isso, dar nova vida a essas histórias que a memória oficial tentou apagar. A partir desse olhar, o rastro se transforma em uma imagem dialética, que não é uma simples cópia do que ocorreu, mas uma intensificação do passado, ressignificado e iluminado por uma nova perspectiva.

Essa imagem não deve ser entendida como uma representação fixa e definitiva do passado, mas como um meio de ressignificação e aprendizado contínuo. Ao revisitar a história com um olhar crítico, resgatamos não apenas os acontecimentos e as experiências das mulheres, mas também as estruturas de poder que as marginalizaram. Esse resgate permite não só preservar a memória histórica, mas também reinterpretá-la à luz das lutas e resistências femininas, destacando as formas de subordinação impostas ao longo do tempo. Dessa maneira, ao trazer essas narrativas à tona, oferecemos uma perspectiva alternativa à história oficial, desafiando a visão dominante e abrindo espaço para novas compreensões sobre o papel das mulheres na sociedade.

Mathilde Bellaigue (1993, p.88) declara que “todo espaço é portador dos traços da história (ou do aniquilamento desses traços)”, portanto, a falta é também um espaço de reconstrução contínua, em que as ausências podem ser transformadas em novos significados, possibilitando uma reconfiguração das narrativas históricas dominantes. A memória do poder, que ao longo do tempo se constrói a partir de escolhas ideológicas e seletivas, também se revela na memória da mulher, na qual a invisibilidade e o esquecimento das suas experiências refletem o controle e a manipulação das narrativas históricas.

Esse movimento da memória aponta para o fato de que o apagamento histórico nunca é total, e, de alguma forma, o passado se recusa a desaparecer completamente, resistindo ao silêncio que lhe é imposto. A memória, ao mesmo tempo que se vê subjugada e silenciada, mantém em si o potencial de subversão. Como Foucault (1997, p. 91) nos lembra, "lá onde há poder, há resistência". O rastro, então, se configura como um campo de resistência, um ponto de ruptura nas narrativas dominantes da história que tentam relegar determinadas memórias ao esquecimento.

Chagas (2002, p. 67) nos alerta para o fato de que o exercício do poder desloca a memória para o passado, buscando subordinar a história a uma visão de mundo específica, que marginaliza as vozes dissonantes. No entanto, como o passado é, em essência, um "não-lugar", o esquecimento nunca é absoluto. Ele está, de fato, marcado pela possibilidade de insubordinação, um espaço em que as vozes silenciadas podem ressurgir. O tesouro perdido, portanto, não se encontra no passado, mas no presente, nas possibilidades de resgatar e revitalizar as memórias que foram apagadas. Como já mencionado por Benjamin (2006, p. 91), "o rastro é a prova daquilo que foi e ao mesmo tempo a expressão daquilo que se desfez", carregando consigo a potencialidade de uma resistência que atravessa o tempo e desafia as construções históricas dominantes.

A pesquisadora Júlia Morena Costa (2020, p. 33) reforça essa ideia ao afirmar que "toda história, por mais conhecida que seja, não está ainda, e talvez nunca, totalmente contada". Costa nos chama atenção para o fato de que, por muito tempo, as vozes hegemônicas dominaram as narrativas historiográficas, marginalizando aquelas histórias que não se encaixam nos padrões estabelecidos. O resgate dessas memórias desconhecidas, ou das histórias de sujeitos e grupos sociais que foram relegados ao esquecimento, tem o poder de lançar novas luzes sobre eventos e contextos que já julgávamos bem conhecidos. Essa reinterpretação permite que a história, em vez de ser uma narrativa linear e imutável, se torne um campo aberto à multiplicidade de vozes e perspectivas. Em outras palavras, o que estava oculto nas margens pode agora vir à tona, ampliando o alcance da narrativa histórica e dando visibilidade àquelas vozes que, de outra forma, seriam eternamente silenciadas.

A ideia de que a história não deve ser vista como uma sequência linear, mas como um campo dinâmico de interações e contradições, também se reflete na análise estética e política proposta por Júlia Morena Costa (2020, p. 124). Ela argumenta que romper com a linearidade

da história oficial, dando ênfase às lacunas e ao não-dito, é uma forma de resistência política que tem a capacidade de reconfigurar a narrativa historiográfica de maneira plural. Esse choque entre as imagens e a montagem de eventos revelam que, nas entrelinhas do cotidiano e nos pequenos gestos históricos, se encontram as pistas que ajudam a reconstruir uma história mais inclusiva e multifacetada.

Assim, a memória histórica não é um processo estático, mas uma prática contínua de revisão e contestação das narrativas dominantes. Como nos ensina Benjamin, as memórias, por mais fragmentadas ou apagadas que sejam, contêm em si a possibilidade de resistência, de ressignificação e de ação política. Dessa forma, a reconstrução da história não se dá apenas pela análise dos grandes eventos, mas também pela escuta das vozes que ficaram à margem, esperando para serem ouvidas e reinterpretadas. Isso nos convoca a repensar o passado à luz do presente, compreendendo que a história está sempre em construção, e que o verdadeiro poder da memória reside em sua capacidade de se reinventar, desafiando as limitações impostas pelas estruturas de poder que tentam controlá-la.

Em *Sobrevivência dos Vaga-lumes,* Didi-Hiberman utiliza os vaga-lumes como metáforas para momentos de resistência e manifestação da memória, pois embora sejam pequenos, estes seres são capazes de resistir ao apagamento. Faremos uma relação, neste momento, entre memória e imagem, sendo importante ressaltar que “as imagens visíveis sempre contêm campos de invisibilidade” (Rojo, 2023, p. 21).

A partir da famosa citação de Benjamin, "O valor da experiência caiu de cotação", Didi-Huberman posiciona-se de maneira crítica contra a interpretação de Agamben, que compreende a queda da experiência como uma desaparição absoluta e definitiva. De acordo com o autor:

> O que Benjamin descreve é, sem dúvida, uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma destruição não efetuada, perpetuamente inacabada, seu horizonte jamais fechado. O mesmo aconteceria então com a experiência e com a aura, pois o que se apresenta, em geral, sob o ângulo de uma destruição acabada da aura nas imagens à época de sua reprodutibilidade técnica pede para ser corrigida sob o ângulo do que chamei uma suposição: o que “cai” não “desaparece” necessariamente, as imagens estão lá, até mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência.” (Didi-Huberman, 2022, p. 121)

Essa destruição inacabada se refere à ideia de que, embora a experiência ou a aura tenham sido de fato abaladas, elas não desaparecem completamente. Elas continuam a existir de outras formas, como vestígios ou restos, capazes de reaparecer, de fazer transparecer o que foi perdido. Para a pesquisadora Sara Rojo:

> De fato, Benjamin e Didi-Huberman compreendem a sobrevivência da imagem como "ressurgência". Ressurgência da potência alternativa do passado na imagem no presente. Isso permite pensar na possibilidade do renascer de uma estruturação resistente ao pensamento hegemônico de um mundo histórico onde o vazio político, que a grande mídia veicula, pode ser entendido como ausência de reflexão. (Rojo, 2016, p. 36).

Podemos pensar, então, essa sobrevivência da memória e da experiência, não no sentido de uma restauração do que foi perdido, mas em uma transfiguração que permite que esses vestígios ainda se manifestem. Nisto foi pautada as análises das dramaturgias de Josefina Álvares de Azevedo, em gestos de sobrevivência, que surgiram de um movimento de reaparecimento, em que o que caiu e foi apagado, ressurge.

> E é nesse sentido que é preciso compreender a sobrevivência das imagens, sua imanência fundamental: nem seu nada, nem sua plenitude, nem sua origem antes de toda memória, nem seu horizonte após toda catástrofe. Mas sua própria ressurgência, seu recurso de desejo e de experiência no próprio vazio de nossas decisões mais imediatas, de nossa vida mais cotidiana.” (Didi-Huberman, 2022, p.128)

Se para Rojo (2016, p. 36) “O teatro (tanto o texto dramático quanto o texto espetacular) já mostrou que pode criar configurações espaço temporais que recuperam as utopias do passado (relidas, retomadas, ressignificadas)”, pensamos que o teatro tem uma potência avassaladora, onde suas intenções podem ser retomadas até mesmo ante a ausência do texto e do espetáculo.

Encontramos, assim, “O espaço aberto das respostas a nossas perguntas” (Didi-Huberman, 2022, p.149)? Diante dele, “permitiremos que as lacunas entrem em conexão com a nossa sensibilidade” (Rojo, 2016, p. 36)? Entender estes pontos foi um divisor nesta pesquisa, que enfrentou momentos em que tudo o que se queria era encontrar em arquivos as imagens

literárias e espetaculares do drama *Os Companheiros do Sol,* mas, ao invés disso, nos propomos a "dialogar com movimentos que produziram "imagens vaga-lumes", que tiveram ou ainda têm a potência da mudança, que tiveram o desejo de não ser levados pelo pessimismo" (Rojo, 2016, p. 37).

Esta última citação de Sara Rojo oferece um campo fértil para a reflexão sobre a relação entre o teatro, a memória e o desejo coletivo. A proposta de uma comunidade do desejo, formada por lampejos emitidos, vai além de uma mera metáfora. Ela nos desafia a entender o teatro não apenas como um espaço de representação, mas como um processo de resistência criativa e renovação contínua, em que o caráter político se torna parte fundamental da experiência teatral e da construção da memória coletiva.

Somos convidados a pensar no desejo não pelo lado do impulso individual, mas como um movimento coletivo que articula diversas pulsões e se organiza enquanto uma comunidade com intenso potencial de transformação. Esse movimento lampejante pode ser caracterizado como um "tesouro sem idade que, nas circunstâncias mais diversas, aparece bruscamente, de improviso, e desaparece novamente em outras condições misteriosas, nalgum lugar na brecha aberta entre memória e desejo." (Didi-Huberman, 2022, p. 152,153)

Estamos frente a este lampejo e o reconhecemos em toda a obra de Josefina Álvares de Azevedo. Sua contribuição ao teatro e ao movimento feminista brasileiro nos incita a pensar o teatro latino-americano "como aquele que faz eco das injustiças e tenta, a partir da arte, escutar as vozes fugidas de quem acredita em micro utopias." Rojo (2016, p. 35). Corroboramos com a pesquisadora ao afirmar que pessoas vaga-lumes existem, e neste sentido, Didi-Huberman também declara que:

> Os vaga-lumes dependem apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas da humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro - nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se concentrar em descrever o não da luz que nos ofusca (Didi-Huberman, 2022, p. 154,155)

Ao refletirmos sobre essa metáfora, encontramos diante de nós uma imagem da luz que surge e desaparece, mas que, ao fazer isso, deixa um rastro de memória. Nesse sentido, o teatro se configura como um espaço de potencialidade, em que a memória nunca é estática, mas constantemente reconfigurada. Mesmo em tempos de crises políticas, sociais e culturais, o teatro se recusa a ceder ao pessimismo, oferecendo-se como um espaço de resistência que não apenas rememora, mas reinventa possibilidades, criando um lugar de luta diante da opressão e do esquecimento. Os rastros, nas obras analisadas nesta pesquisa, cintilam.

> Nesse sentido, o caminho para realizar a operação de visualizar a luz dos vaga-lumes passa pela imaginação […] pela capacidade de vislumbrá-la em um dos lampejos que oferecem a imagem do passado ou aquela que, sendo do presente, incorpora os restos da história. Essa operação se conecta com a posição do indivíduo perante a sociedade na qual se insere e com suas próprias condicionantes para refletir sobre as imagens que olha. Devemos reconhecer que, além da imaginação, é convocado, nessa operação, o exercício da política, pois o que vemos e o que não vemos estão em relação direta com a tomada de posição de cada sujeito e da sociedade. Por isso, Didi-Huberman (201lb, p. 24) afirma que acreditar na existência dos vaga-lumes é uma questão política e histórica. (Rojo, 2016, p. 34)

Nos encontramos, portanto, nessa comunidade do desejo, em meio à brecha aberta entre o passado e o futuro, em que o teatro opera em um espaço intermediário, entre a memória e as possibilidades que, apesar de tudo, seguem existindo e resistindo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao alinharmos nossa reflexão aos preceitos de Walter Benjamin, que afirma que "não podemos nos limitar a uma história que apenas registre os fatos, mas devemos fazer com que a memória, resgatada das profundezas da história, suba à superfície" (Benjamin, 2006, p. 94), esta dissertação buscou resgatar vozes e memórias que a história oficial relegou ao silêncio. Passamos por este desafio com a ideia de não apenas reviver o passado, mas de renascer faros que provoquem forças e possam interromper a narrativa dominante, que de forma constante apaga ou distorce os feitos realizados por aqueles que não se enquadram nas normas estabelecidas pelo poder.

É nesse cenário que a figura de Josefina Álvares de Azevedo emerge com grande relevância. Ela foi uma mulher que, ao longo de sua trajetória, utilizou diversos meios, da imprensa ao teatro, para promover uma revolução no campo da emancipação feminina. Sua atuação foi multifacetada e ousada para a época, desafiando as convenções de gênero e promovendo um discurso que buscava dar visibilidade e valorização às mulheres em um contexto cultural que era marcado pela misoginia e pela marginalização das figuras femininas.

Os caminhos trilhados na pesquisa tiveram como objetivo uma reflexão crítica sobre a produção de Josefina Álvares de Azevedo na imprensa e no teatro, com especial atenção à análise de uma possível segunda dramaturgia atribuída à autora. Mais do que confirmar ou negar sua autoria sobre esse espetáculo, buscou-se lançar luz sobre *Os Companheiros do Sol*, peça ainda não tem sido estudada academicamente até a presente data.

Para construir uma linha coesa, analisamos a peça *O voto feminino* e todo seu caráter político, assim como sua importância na discussão do sufrágio. A linguagem, como demonstramos, foi utilizada como ferramenta de transgressão: ao inventar o feminino de cargos políticos (deputada, senadora), Azevedo desestabiliza a gramática patriarcal e inscreve no campo simbólico a possibilidade da mulher ocupar o poder. A palavra, aqui, não é apenas representação: é criação de mundo.

Neste sentido, é fundamental destacarmos como essa discussão permanece atual. Ao longo da pesquisa, mencionamos a ex-presidenta Dilma Rousseff e sua defesa ao termo feminino de cargos políticos. Agora, ao final deste percurso, evocamos um novo exemplo: a atual presidenta do México, Claudia Sheinbaum Pardo, que em 26 de outubro de 2024 reafirmou em suas redes sociais a legitimidade da forma *"Presidenta, con A al final"*, encerrando com uma frase contundente: *"sólo lo que se nombra, existe."* A afirmação de Sheinbaum ecoa a estratégia de linguagem de Josefina Álvares de Azevedo e reafirma o que sua peça já propunha: nomear o feminino é um ato político de ocupação e existência.

Ao voltarmos nosso olhar para a dramaturgia *Os Companheiros do Sol*, esta pesquisa alcançou avanços significativos. Inicialmente, constatamos a ausência de qualquer tradução disponível da peça original francesa *Les Compagnons du Soleil*, de Paul de Jay, publicada em 1873. Após extensas buscas em acervos nacionais e internacionais, verificou-se que a única versão mencionada em território brasileiro é justamente aquela atribuída a Josefina Álvares de Azevedo. Sabendo que ela foi a primeira a traduzir essa obra para o português (ou inspirar-se livremente), torna-se plausível inferir que Azevedo tenha sido também a única a realizar,

publicamente, esse trabalho até hoje.

A partir da análise de fontes primárias, como os periódicos *A Família, Gazeta de Notícias, Diário de Notícias, O Paiz* e *Novidades RJ*, foi possível afirmar que *Os Companheiros do Sol* estreou no dia 7 de agosto de 1890. Além disso, identificamos que o espetáculo não foi encenado apenas uma vez, mas contou com cinco apresentações, que ocorreram entre o dia 07 a 13 de agosto de 1890. Os registros também possibilitaram a identificação do elenco: Cardozo da Motta, Andrade, Luiza Leonardo, Anna Costa e Elvira.

Pudemos nos deparar com uma complexa rede de mulheres envolvidas na cena teatral do século XIX, com destaque para a atriz Luiza Leonardo, protagonista da peça *Os Companheiros do Sol*. O nome de Leonardo, amplamente divulgado nos periódicos como intérprete da personagem Diana de Monge, revela mais do que uma escolha de elenco: carrega consigo uma reviravolta simbólica. A afilhada de Dom Pedro II, educada em Paris, musicista premiada e mulher de elite, interpretava, no palco, uma republicana em uma dramaturgia que opunha monarquistas aos ideais progressistas.

Nesse sentido, podemos pensar na atuação de Azevedo não apenas como alguém que se colocava no centro da cena como dramaturga e redatora, mas também como uma mulher que iluminava a presença de outras companheiras que atuaram dentro e fora dos palcos. Além da própria Luiza Leonardo, ao longo desta pesquisa, outros importantes nomes foram citados, como o de Anália Franco, Nísia Floresta, Joana Paula Manso, Júlia Lopes de Almeida e Maria Angélica Ribeiro, mostrando que havia uma comunidade do desejo, formada por trajetórias femininas que insistiram em sobreviver ao apagamento.

Realizamos uma tradução própria de *Les Compagnons du Soleil,* e dessa maneira pudemos analisar a dramaturgia fonte, revelando também a articulação da peça com os princípios que nortearam a atuação de Azevedo na imprensa e na militância feminista. Ainda que o drama apresente uma abordagem menos combativa do que *O voto feminino* ou os artigos publicados no jornal *A Família*, ele incorpora elementos fundamentais para se compreender a dimensão do pensamento e da ação de Azevedo em relação à emancipação das mulheres.

A personagem Diana de Monge, longe de se configurar como uma heroína convencional, representa uma mulher comum que, diante das opressões impostas por uma sociedade patriarcal, encontra forças para romper com a lógica de submissão e se rebelar. Sua

denúncia ao próprio pai e a recusa em servir de moeda de troca evocam um gesto de insubordinação que, embora contido no desenvolvimento da trama, surge com intensidade ao fim da peça. A cena da rebelião de Diana, portanto, não é apenas um momento dramático: é a imagem de uma ruptura possível, um gesto que convoca à ação. Assim, *Os Companheiros do Sol* não apenas amplia o repertório conhecido da autora, mas reafirma seu compromisso com a criação de mundos em que a mulher possa existir como sujeito pleno.

Este comprometimento com um teatro político, revela-se com a mesma urgência no contexto contemporâneo. Juliana Leal (2019, p. 62) declara que:

> a arte do nosso tempo tem o dever de incitar à ação, à profanação ou à revolução, falando, vendo e mostrando de modo oposto ao *modus operandi* das objetificações, da mercadoria ou dos inúmeros dispositivos aos quais os seres viventes estão submetidos. Uma arte que interpele o "escuro ou o facho de trevas do nosso tempo", que nos impulsione a reconstruir ficções e realidades, inscrevendo sentidos outros na reorganização, redefinição ou reinvenção de outras ficções e realidades no corpo a corpo com os dispositivos, já que estes possuem a intenção objetiva de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (Leal, 2019, p. 62)

Azevedo, em suas dramaturgias, trabalhou justamente neste campo estético-político, pensando tanto nas relações estabelecidas entre suas obras, quanto no que seria transmitido, e, diante disso, ficam claras muitas das intenções da autora.

A análise empreendida em torno de *Os Companheiros do Sol* revelou também que, embora a ausência do texto traduzido por Josefina Álvares de Azevedo impossibilite uma comparação direta com o original francês, é possível, a partir dos vestígios e das teorias contemporâneas da tradução teatral, compreender a profundidade e complexidade de seu gesto tradutório. Como apontado ao longo da pesquisa, a tradução teatral não é um simples processo de transposição linguística, mas um ato criativo, hermenêutico e dramatúrgico, profundamente vinculado à cultura de origem e de chegada, à cena e à voz.

As teorias de Patrice Pavis (2008) e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2014) mostraram-se fundamentais para a compreensão desse processo. Para Pavis, a tradução teatral é um ato de mediação entre situações de enunciação e culturas heterogêneas, e o tradutor, ao assumir esse papel, não apenas interpreta, mas ficcionaliza e dramatiza o texto. Já para Barbosa, o tradutor de teatro deve ser compreendido como ator-dramaturgo-diretor, função múltipla que exige

presença, escuta, imaginação e decisão, e que Josefina Álvares de Azevedo parece ter assumido de forma plena ao adaptar *Os Companheiros do Sol* para os palcos brasileiros.

A partir das reflexões de Linda Hutcheon (2013), foi possível distinguir entre os conceitos de tradução, adaptação e versão livre, compreendendo-os não como categorias fixas, mas como práticas que frequentemente se entrelaçam e se sobrepõem, especialmente quando associadas à criação teatral. Essas distinções foram fundamentais para analisar as formas como o espetáculo *Os Companheiros do Sol* foi anunciado e referido nos periódicos da época. Construímos um quadro comparativo com base em 13 citações extraídas de diferentes jornais do século XIX. Desse total, 6 menções nomeiam a obra explicitamente como uma tradução, enquanto 7 associam diretamente a autoria da peça a Josefina Álvares de Azevedo, utilizando diferentes formulações. Entendemos que tais nomenclaturas refletem a complexidade do processo e que Azevedo pode ter operado todas essas práticas simultaneamente, traduzindo, adaptando, recriando, e, assim, afirmando-se como autora do drama.

Dessa forma, os termos também evidenciam como a própria recepção do espetáculo já reconhecia a complexidade e a autoria de Azevedo sobre a obra. Seja como tradutora, adaptadora ou autora de uma versão livre, ela aparece nos registros da época como protagonista de um processo de criação cênica complexo e ousado. Assim, esse conjunto de referências jornalísticas ultrapassa o valor documental: configura-se como um importante registro histórico da contribuição de Josefina Álvares de Azevedo ao teatro brasileiro, reafirmando seu lugar como dramaturga

Além de toda a beleza da trajetória de Azevedo, esta pesquisa nos convoca também a uma reflexão, como nos lembra Simone de Beauvoir (1967, p. 29) “Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que manter-se vigilante durante toda a sua vida”. Nossas conquistas até aqui foram muitas, mas ainda estão longe de serem suficientes. É urgente reconhecer que há um longo caminho a ser percorrido: seguimos em um país que lidera rankings de feminicídio, em que mulheres continuam recebendo salários inferiores aos dos homens, e a misoginia se expressa cotidianamente em palavras e estruturas. Somos marcadas por constantes retrocessos, principalmente ligados às questões de direitos reprodutivos, que dificultam o tratamento adequado e digno a mulheres vítimas de estupro, e a efetiva aplicação de leis como Maria da Penha

Que esta pesquisa, ao resgatar a voz e a ação de uma mulher que, em pleno século XIX, ousou escrever, publicar e criar em um tempo ainda mais hostil, possa ser um lampejo de

esperança ativa, um convite a imaginarmos e construirmos os muitos mundos que ainda nos faltam, mas que podemos, e devemos, inventar.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Elizabeth Sousa. **A "CESTA DA NOIVA": o uso do dote nos arranjos matrimoniais – Maranhão, século XVIII.** XXVII Simpósio nacional de história: conhecimento histórico e diálogo social, Natal, Rio Grande do Norte, 2013. Disponível em: Microsoft Word - 1364956915_ARQUIVO_ArtigoBethAnpuh2013doc.doc. Acesso em: 12 de fevereiro de 2024.

ALMEIDA, Jane Soares de. **Mulher e educação: a paixão pelo possível**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

A FAMÍLIA - Rio de Janeiro, 1888-1894 - Disponível no arquivo digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado. Ensaio de teoria da história**. São Paulo: Edusc, 2007.

ASSMANN, Selvino José. **Declaração dos direitos da mulher e da cidadã.** Revista Internacional Interdiciplinar Interthesis, v. 4, n. 1, Florianópolis, jan-jun, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307744139_Declaracao_dos_direitos_da_mulher_e_da_cidada. Acesso em: 01 de abril de 2024.

AZEVEDO, Josefina Álvares de, 1851-1913. **A mulher moderna: trabalhos de propaganda /** Josefina Álvares de Azevedo; apresentação, organização e notas Maria Helena de Almeida Freitas, Mônica Almeida Rizzo Soares; apresentação à coleção Ilana Trombka. - Brasília : Senado Federal, Secretaria de Editoração e Publicações – SEGRAF, 2018.

AZEVEDO, Josefina Álvares de. **A mulher moderna: trabalhos de propaganda**. Apresentação e notas Maria Helena de Almeida Freitas, Mônica Almeida Rizzo Soares; introdução à coleção Ilana Trombka; posfácio e cronologia Valéria Andrade. 3. ed. rev. e aum. Brasília: Senado Federal, 2021. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 1).

AZEVEDO, Josefina Alvares de. **Galleria Illustre (Mulheres celebres).** Rio de Janeiro : Typ. A Vapor, 1987.

AZEVEDO, Josefina Alvares de. **Retalhos**. Rio de Janeiro : Typ. de A Família, 1890

BARBOSA, Marinalva. **História cultural da imprensa - Brasil 1800-1900.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **O tradutor de teatro e seu papel**. Itinerários, Araraquara, n. 38, p.27-46, jan./jun. 2014. Disponível em: file:///C:/Users/Aluno/Downloads/05-Artigo+02.pdf. Acesso em: 10 de setembro de 2023.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro.; Palma, Anna; Chiarini, Ana Maria. **Teatro e tradução de teatro. Estudos**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ct/a/NdSpxKRxDPH6GtLb78dryPk/?lang=pt. Acesso em: 23 de setembro de 2023.

BARBOSA, Tereza Virgínia R.; Palma, Anna e Chiarini, Ana Maria. (org.). **Teatro e tradução de teatro: Estudos.** Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, 304 p. *Cadernos De Tradução*, *39*(3), 340–353. Disponível em: https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p340. Acesso em: 02 de março de 2024.

BARSTED, L. L. **O feminismo e o enfrentamento da violência contra as mulheres no Brasil.** In: SARDENBERG, C. M. B.; TAVARES, M. S. (Orgs.). Violência de gênero contra mulheres: suas diferentes faces e estratégias de enfrentamento e monitoramento. Salvador: EDUFBA, 2016. Coleção Bahianas, v. 19.

BASSANEZI, Carla Beozzo. **Virando as páginas, revendo mulheres: revistas femininas e relações homem-mulher, 1945/1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BATISTA, Fabiano Eloy Atílio (org.). **Ciências humanas: caráter polissêmico e projeção interdisciplinar 2**. Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **El pensamiento político de la derecha**. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte/S.R.L., 1963.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BELLAIGUE, Mathilde. **Memória, Espaço, Tempo, Poder.** Paris, 1993. Disponível em: http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/78/98. Acesso em: 13 de fevereiro de 2025.

BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura: Filosofia, teoria e crítica.** BARRENTO, João (trad. Org. Notas). Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. – São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v.1).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução do alemão Irene Aron, do francês Cleonice Pães Barreto. Belo Horizonte e São Paulo: Ed. da UFMG, imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Edição crítica. MILLER, Adalberto, SELIGMAN-SILVA, Márcio. (trad. org. notas). SP: Alameda, 2020.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brazileiro. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1899. Volume 5**. Disponível em: http://www2. senado.leg.br/bdsf/handle/id/221681. Acesso em: 19 de agosto de 2023.

BLOCH, Marc. **A história, os homens e o tempo. In: Apologia da história ou O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. **Imprensa feminina**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. **Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira**. São Paulo: Loyola, 1981.

CHAGAS, Mario. **MEMÓRIA E PODER: dois movimentos.** Cadernos de sociologia, n. 19, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/32189982/Mem%C3%B3ria_e_poder_dois_movimentos. Acesso

em: 25 de janeiro de 2025.

COSTA, Júlia Morena. **A reinvindicação da memória em Formas de volver a casa, de Alejandro Zambra ou como construir "La Novela de los hijos"**. Caligrama, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/30194/23808. Acesso em: 13 de fevereiro de 2025.

COSTA, Júlia Morena. **O projeto literário de Roberto Bolaño: estética do fracasso**. Salvador: EDUFBA, 2023.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **O espelho do mundo**: Juquery, a história de um asilo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

DELEUZE, Gilles. **Um retrato de Foucault. In: DELEUZE, G. Conversações 1972-1990**. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 127-147.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS - Rio de Janeiro, 1890 - Disponível no arquivo digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. SP: Ed. 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. SP: Ed. 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. SP: Ed. 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. BH: Ed. UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes.** BH: Ed. UFMG, 2022.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX - Dicionário ilustrado volume 1**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XX - Dicionário ilustrado volume 2**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil. Estudos avançados**. vol. 17, n. 49, 2003. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18402.pdf>.Acesso: 15 de

abril de 2024.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FLORESTA, Nísia. **Direito das mulheres e injustiça dos homens**. São Paulo: Cortez, 1832.

FLORESTA, Nísia. **Opúsculo humanitário**. São Paulo: Cortez, 1853.

FOUCAULT, Michel. **A história da Loucura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. **Resumo dos cursos no Collège de France (1970-1982).** Tradução de Andréa Daher; consultoria, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente.** *Obras completas*. v. VIII. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 182.

FREYRE, Gilberto, **Casa-Grande e Senzala.** Livraria José Olympio Editora, 1958.

GAZETA DE NOTÍCIAS - Rio de Janeiro, 1890 - Disponível no arquivo digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman**. **Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination.** 2. Ed. Londres: Yale University Press, 1979.

GODINEAU, Dominique. **A Mulher. In: VOLVELLE, Michel (org.) O Homem do Iluminismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

GOUGES, Olympe de. **Declaração dos direitos da mulher e cidadã.** Paris, 1791. Disponível em: https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/414/2018/10/DeclaraDirMulherCidada1791RecDidaPESSOALJNETO.pdf . Acesso em: 28 de março de 2024.

HAHNER, June, E. **Emancipating the female sex: the struggle for women's rights in Brazil**, 1850-1940. Duke University Press, 1990.

HENNESSY, Vivien. **Liberté, Égalité, Sororité : A Study of the Theatrical Works of**

Olympe de Gouges 1748-1793. Irlanda: University of Limerick, 2012. Disponível em: Hennessey, V.(2012)Liberté, Égalité, Sorority : A Study of the Theatrical Works of Olympe de Gouges 1748-1793(Ma Thesis).pdf .Acesso em: 23 de abril de 2024.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Rio de Janeiro, RJ: Rosa dos Tempos, 2023.

HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher?: Mulheres negras e feminismo.** Rio de Janeiro, RJ: Rosa dos Tempos, 2021.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria Da Adaptação.** Santa Catarina: Editora UFSC, 2ª edição, 2013.

JAY, M. Paul de. **Les Compagnous du Soleil: drame en six actes**. Biblioteca Nacional da França: 1876. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6228459q/f1.vertical#. Acesso em: 15 de setembro de 2023.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

KARAWEJCZYK, Mônica. **Josefina Alvares de Azevedo e a peça teatral O Voto Feminino: a escrita como instrumento de luta**. Revista Travessias, Cascavel, v. 12, n. 1, p. 314–335, jan./abr. 2018.

LAGARFA, Francisco. **Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español in: Anales de Literatura Española [Publicaciones periódicas], 1986-1987**. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc902s2. Acesso em: 09 de junho de 2023.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

MAZZONI, Vanilda Salignac de Sousa. **ACERVO E MEMÓRIA: O CASO ELVIRA FOEPPEL | COLLECTION AND MEMORY: THE ELVIRA FOEPPEL CASE.** Estudos Linguísticos e Literários, Salvador, n. 59, p. 209–216, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28874. Acesso em: 2 de março de 2024.

MENDES, Raymundo Teixeira. **A Mulhér: sua preeminência social e moral segundo os**

ensinos da verdadeira sciência pozitiva. 4.ed. Rio de Janeiro: Igreja do Apostolado Pozitivista do Brasil, 1958.

MOUNIN. **Os problemas teóricos da tradução**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

MOURA, Nayara Aparecida. A **Primeira Onda feminista no Brasil: uma análise a partir do jornal "A Família" do século XIX (1888-1894)**. Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife, v. 2, n. 2, 2018, pp. 62-86.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar**. In: Moreira, Maria Eunice. (Org.). História da literatura: termos, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.p.261-275.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Uma espiada na Imprensa das Mulheres no século XIX**. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, 11(1): 225-233, jan./jun., 2003.

NEPOMUCENO, Bebel. **Mulheres Negras: Protagonismo Ignorado.** In: PINSKY, CarlaBassenezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). Nova História das Mulheres. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

NOVIDADES - Rio de Janeiro, 1890 - Disponível no arquivo digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O PAIZ - Rio de Janeiro, 1890 - Disponível no arquivo digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Karine da Rocha. **Josefina Álvares de Azevedo: a voz feminina no século XIX através das páginas do jornal A Família**. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao//josefina-alvares-azevedo-voz-feminina-seculo-xix-atraves//karine_da_rocha.pdf. Acesso em: 20 de setembro de 2023.

OLIVEIRA, Claudio Luiz. **A importância da tradução: reflexões sobre o papel do tradutor**. Revista Communitas, Acre, V1, N1, (Jan-Jun) 2017. Disponível em: file:///C:/Users/Aluno/Downloads/1109-Texto%20do%20artigo-2765-2-10-20170630.pdf. Acesso em: 19 de setembro de 2023.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. 10. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

ORS1NI, Maria Stella. **Maria Angélica Ribeiro uma dramaturga singular no Brasil do século XIX**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 29, p. 75-82, 1988.

PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro**. Tradução de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.

PAVIS, Patrice. **O teatro cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **El análisis de los espetáculos: teatro, mimo, danza, cine**. Barcelona: Paidós, 2000.

PAZ, O. **Tradução: literatura e literalidade. Tradução de Doralice Alves de Queiroz**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Cardernos Viva Voz). Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/traducao2ed-site.pdf. Acesso em: 15 ago. 2023.

PRATES, Maria Clara. **Governo Temer veta palavra 'presidenta' em publicações da EBC.** Jornal Estado de Minas, Belo Horizonte, 31 de maio de 2016. Disponível em: Governo Temer veta palavra 'presidenta' em publicações da EBC - Politica - Estado de Minas. Acesso em: 03 de fevereiro de 2024.

RAEL, Marcela. **Episódio com Marina mostra o tamanho da misoginia latente no Congresso.** Veja, 27 de maio de 2025. Disponível em: Episódio com Marina mostra o tamanho da misoginia latente no Congresso | VEJA. Acesso em: 06 de junho de 2025.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** SP: Ed. 34, 2005.

RIBAS, Albert. **Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos. In: Teatro y Traducción**. Lafarga, Francisco; Dengler, Roberto (eds.). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 25-35.

RODRIGUES, Marta de Souza; SILVA, Artur Alves da. **A emancipação da mulher na imprensa feminista dos primeiros anos da República no Brasil**. Revista Humanidades/USP, out.2014. Disponível em: ww.revistas.usp.br/humanidades/article/viewFile/106270/104932. Acesso em: 13 de julho de 2023.

ROJO, Sara. **Teatro e pulsões anárquicas: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROJO, Sara. **Teatro latino-americano em diálogo: produção e invisibilidade**. Belo Horizonte: Javali, 2016.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1976.

SEGATO, Rita Laura. **Cenas de um pensamento incômodo: gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial**. Tradução Ayelén Medail. 1º ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

SEGATO, Rita Laura. **Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda**. Tradução Danielli Jatobá, Danú Gontijo. 1º ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

SEGATO, Rita Laura. **Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres**. Sociedade e Estado, Brasília, v. 29, n. 2, p. 341-371, maio/agosto 2014. Disponível em:

https://www.scielo.br/j/se/a/XSfjZV5K7f9HkTy5SLTp7jw/?lang=es. Acceso en: 14 de julho de 2023.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own:** *British women novelists from Brontë to Lessing.* Princeton University Press, 1977.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **Josefina Álvares de Azevedo. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). Escritoras brasileiras do século XIX: antologia**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. p. 484-499

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX**.

Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **Josefina Álvares de Azevedo: TEATRO E PROPAGANDA SUFRAGISTA NO BRASIL DO SÉCULO XIX**. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/525_arquivo.pdf. Acesso em: 21 de agosto de 2024

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **O florete e a máscara: Josephina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX**. Florianópolis, 1995. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/76228/102461.pdf?sequence=1. Acesso em: 07 de setembro de 2024.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **O florete e a máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX**. Florianópolis: Mulheres, 2001.

SOUZA, Emilly Quintanilha Paiva de. **A evolução dos direitos das mulheres na legislação brasileira e os desafios na luta pela igualdade de gêneros: uma (des)construção de dogmas patriarcais.** Brasília: Centro Universitário de Brasília, 2022. Disponível em: https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/prefix/16172. Acesso em: 23 de Janeiro de 2025.

STANSELL, Christine. ***The feminist promise: 1792 to the present.*** New York: Modern Library, 2010.

TRANCÓN, Santiago. **Teoría del teatro**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.

WEIGEL, Sigrid. **Estética feminista**. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. Tradução Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOOLF, Virginia**. Um teto todo seu.** Tradução de Bia nunes de Sousa, glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZARDO, Mônica. **Texto teatral: Tradução, Versão ou Adaptação?**. Transfer III: novembro de 2008, p. 14-24. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/47442922_Texto_teatral_Traducao_versao_ou_adaptacao. Acesso em: 05 de outubro de 2023.

ZARDO, Mônica. **Tradução do texto teatral: novos desafios da investigação tradutória**. 2012, 311p. Tese de Doutorado (Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, 2012. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/66289. Acesso em: 15 de agosto de 2023.

ZURBACH, Christine. **A Tradução teatral: o texto e a cena**. Portugal: Caleidoscópio, 2007. Disponível em: https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2688/1/tradu%C3%A7%C3%A3oTeatral.pdf. Acesso em: 15 de agosto de 2023.