

PROVA DE CONSIDERAÇÃO:  
DRAMATURGIA E TEMPORALIDADE  
NÃO-NORMATIVA

TEST OF CONSIDERATION:  
DRAMATURGY AND NON-NORMATIVE TEMPORALITY

DJALMA THÜRLER<sup>1</sup>

---

1 Pós-Doutor em Literatura e Crítica Literária, Professor Adjunto da UFBA e Coordenador do Grupo de Pesquisa em Cultura e Sexualidade (CuS).

**Resumo:** O artigo se debruça sobre o texto *Prova de consideração*, de Gomes Cardim, publicado em 1913, e pretende revelar como o autor pode ser considerado um dos fios invisíveis que contribuiu, à margem dos nomes retidos pela história, para tecer a paisagem teatral daquela época, lançando luz sobre muitos temas da história política do século XX que, de algum modo, refletem ansiedades sociais contemporâneas em torno das mulheres, da sexualidade e do poder no século XIX e início do século XX.

**Palavras-chave:** Gomes Cardim, *Prova de consideração*, teatro brasileiro, *théâtre du boulevard*, dramaturgia.

**Abstract:** The article focuses on the text *Proof of consideration*, by Gomes Cardim, published in 1913 and intends to reveal how the author can be considered one of the invisible threads that contributed, aside from the names retained by history, to weave the theatrical landscape of that time by shedding light on many themes of twentieth-century political history that somehow reflect contemporary social anxieties around women, sexuality, and power in the nineteenth and early twentieth centuries.

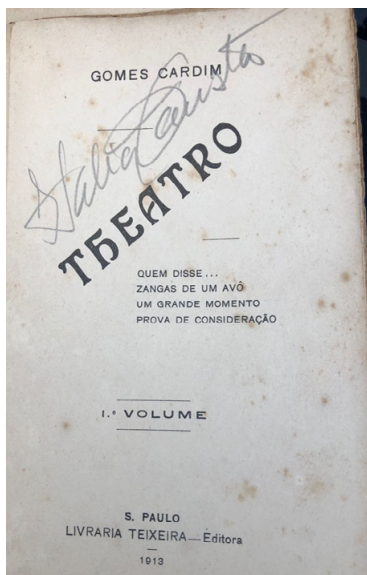
**Keywords:** Gomes Cardim, *Test of consideration*, Brazilian theater, *théâtre du boulevard*, dramaturgy.

Esse artigo se debruça sobre a peça teatral *Prova de consideração*, do livro “Theatro”, do dramaturgo, jornalista e político Gomes Cardim (1865-1931), publicada em 1913, pela Livraria Teixeira – Editora, na cidade de São Paulo<sup>2</sup>. Cardim participou ativamente da vida artístico-cultural e da criação ativa de importantes aparelhos culturais da cidade de São Paulo, como o Teatro Municipal de São Paulo, a Academia Paulista de Letras, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e da Companhia Dramática de São Paulo, antes de fundar, em 23 de setembro de 1925, a Academia de Belas Artes de São Paulo, hoje, o Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Cardim é um dos fios invisíveis que contribuiu, à margem dos nomes retidos pela história, para tecer a paisagem teatral daquela época, “tecendo um feixe de relações entre o teatro e o modernismo, com o objetivo de provar que há entre os dois mais vínculos profundos do que sonha a nossa habitual historiografia” (PRADO, 1993, p.15) e, de certa forma, lançando luz sobre muitos temas da história política do século XX que, de algum modo, refletem ansiedades sociais contemporâneas em torno das mulheres, da sexualidade e do poder nos séculos XIX e início do século XX.

---

2 Este exemplar original pertenceu ao acervo pessoal da atriz e diretora Itália Fausta e foi doado ao pesquisador pela atriz Maria Della Costa.



**Fig 1.** Print da capa do livro com a assinatura da atriz e diretora Itália Fausta. Acervo do autor.

*Prova de Consideração*<sup>3</sup> ou *Lever de Rideau* – submissão passiva à ordem do dia, bem ao gosto parisiense da época – teve sua estreia no Teatro Sant’Anna, em São Paulo<sup>4</sup>, no ano de sua inauguração, em 1900, e foi interpretada pelos atores Maria Falcão e Telmo. Mesmo não sendo identificado como um texto

---

3 Na capa do livro, o título está grafado *Prova de consideração*, no entanto, no interior do livro está grafado *Uma prova de consideração* (CARDIM, 1913, p. 64). Optamos, nesse texto, pelo título grafado na capa do livro.

4 O Teatro Sant’Anna permaneceu em seu primeiro endereço, na Rua Boa Vista, até 1912, quando foi demolido. Somente em 25 de abril de 1921 foi reinaugurado, agora já na 24 de Maio, com fundos para a rua Barão de Itapetininga em um edifício projetado por Max Hehl.

pré-modernista, porque segundo Cafezeiro (1996), a identificação dessa fase recortaria as produções teatrais surgidas após a morte de Artur Azevedo (1908), e anterior à Semana de Arte Moderna (1922), entendemos que, mesmo que *Prova de Consideração* esteja enquadrada dentro do que chamamos *théâtre du boulevard*, o que significa, acima de tudo, um teatro de entretenimento, de distrações banais e passatempos simples, despreocupado de suas qualidades literárias, nela há claros indícios de uma dramaturgia que, ao buscar uma nova forma de comunicação com o público, afirma sua autonomia em relação à moralidade ou, mais precisamente, ao que chamaremos aqui, apoiados por Bordieu e Boltanski (1976), de “moralidade pública”, que se refere à doxa da ideologia dominante, cuja função principal seria a de expressar e produzir a integração lógica e moral da classe dominante.

Frequentemente considerado um teatro convencional, esse gênero fácil, de modo geral, era conformista em seu conteúdo moral e político (que refletia a moralidade burguesa), bem como na forma, cuja marca distintiva, era um estilo de escrita frequentemente plana e pobre, que se utilizava da reprodução de fórmulas envelhecidas que refletiam uma tendência para o conservadorismo estético, preocupado apenas em agradar o público através dos efeitos fáceis do entretenimento, “suivant l’ordinaire protocole des vaudevilles, chacun se cache où il peut, derrière les portes, dans des placards. On se déshabille, se dégui-

se, se travestit et l'imbroglio se complique de l'arrivée d'un quatrième personnage" (DUMOULIN, 1906, *apud* SAILLARD, 2007, p. 19), além da música, a dança e a acrobacia, por exemplos.

Mais tarde, na segunda metade do século XIX, essa "espetacularização" se enfraqueceria (exceto, evidente, em alguns gêneros bem definidos como a opereta) e daria espaço a uma construção dramática mais rigorosa, marcada pela presença do autor. Mas, de todo modo, o teatro de *boulevard* permaneceria sempre um exílio da literatura canônica e, não à toa, era reconhecido como um teatro que se rendia ao sucesso comercial imediato, onde o empresário, o realizador e os imperativos de rentabilidade eram preponderantes. "Enquanto a revista investia numa espécie de *show* de variedades, com diversos números – canto, dança, vedetes, ações de comédicos e caricatos –, o teatro de *boulevard* comportava comédias leves, nacionais ou estrangeiras" (SOUZA, 2015, p. 28), ou seja, não devemos subestimar o fato de que muitas das peças dos Théâtre de Boulevards eram vistas por grandes setores da sociedade burguesa.

Ainda, segundo o dicionário Larousse, é um

terme général pour désigner le répertoire des salles situées autrefois sur le Boulevard du Temple, puis sur les Grands Boulevards de Paris, et dont le caractère d'abord populaire et mélodramatique, puis bourgeois et facile, s'oppose à la fois au répertoire des grandes scènes traditionnelles et aux recherches du théâtre d'avant-garde (LAROUSSE, 2022, sp).

porque havia também os Théâtre de Boulevards, o *boulevard* do crime, nas palavras de Pavis (1999, p. 380), chamado assim devido aos numerosos melodramas e histórias de assassinatos que se representavam ali.

Foi fora do perímetro elegante da cidade de Paris, no Boulevard du Temple, a antiga Promenade des Remparts, com as suas largas avenidas, que vários teatros populares abriram no século XVIII; como o pequeno teatro de Jean-Baptiste Nicolet, em 1759 e, em seguida, o Théâtre-Audinot, criado por Nicolas-Mé-nard Audinot, que mais tarde viria a ser o Ambigu-Comique, também, o Volange, o Variétés-Amusantes etc, numa progressão constante que seguiu passo a passo a expansão da burguesia parisiense.

Quando, finalmente, por volta de 1860, o termo geográfico caiu em desuso e, ao remover o seu plural, foi transformado num termo genérico: teatro de *boulevard*, que passou a designar um gênero literário e dramático específico, “melodramas, pantomimas, espetáculos de *féerie* e de acrobacia, comédias burguesas (Scribe) já criticadas por artistas e intelectuais da época” (Idem). Enfim, o teatro da burguesia que, segundo a Encyclopedie Universalis, “il en suit parfaitement l’évolution: populaire et naïf pendant la Révolution, il prend du ventre au second Empire, se guinde sous la IIIe République et, depuis 1914, se vulgarise et dégénère” (Universalis, 2022, sp).



Para Paula Fernanda Ludwig (2015), citando Pierre Gascar (1980),

no bulevar a palavra ‘espetáculo’ recebeu uma acepção ampla, devido à diversidade das apresentações ali oferecidas: ao mesmo tempo em que havia os teatros instituídos, onde ocorriam as encenações de textos dramaturgicos, havia igualmente espaço para ilusionistas, acrobatas e adestradores. Tratava-se de um mundo cheio de sons e cores, em que os figurinos, as palavras e as situações, caracterizados pelo excesso, instigavam o público (LUDWIG, 2015, p.68).

No entanto, o que queremos dizer ao longo deste artigo é que seria equivocado, ou ao menos precipitado, reduzir o teatro de *boulevard* apenas às suas dimensões convencionais, já que algumas comédias de costumes da *Belle Époque* eram provocadoras em mais de um sentido, particularmente no que diz respeito à moralidade pública, por isso não soa estranha a opinião de Saillard (2007, p. 15), a de que “il paraît incongru, en ce début du 21e siècle, de tenter d’associer ‘théâtre de boulevard’ et provocation tant ce genre passe pour conformiste depuis de longues décennies”, ou seja, mostra que o teatro de *boulevard*, longe de ser monolítico, exhibe uma paleta rica de estilos.

A *Belle Époque* é o início da história intelectual e da vida cultural do século XX. Temporalmente, nos remete à era da efervescência do início do século XX, aos quinze anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, uma época polêmica, de intenso debate e

de invenções técnicas, tecnológicas e industriais, da aviação, do telefone, do cinema, um período de grande criatividade intelectual e artística, na pintura, literatura e música, um período de triunfo das vanguardas.

Segundo Saillard (2007), quando falamos da *Belle Époque*, são antes as várias vanguardas – pelo menos inicialmente – que nos vêm à mente, e cita a encenação de 1896, de “Ubu rei”, por exemplo, de Alfred Jarry, ou “les productions des Incohérents, ou encore le ‘théâtre anarchiste’, habituelle victime de la censure jusqu’en 1906”.

Nos anos 1900 e 1920, o teatro de *boulevard* era sinônimo de modernidade, e não era raro ler na imprensa relatos da época das atuações em que o público, indignado, se enfurecia com peças que provocavam a moralidade pública. Para Saillard (2007),

quand des Artaud, Gramsci, Gobetti, Pirandello et autres portent un intérêt non dissimulé au théâtre de boulevard, quand un Philippe Soupault, qui fut à la pointe de la ‘provocation’ surréaliste en son début, voit dans l’œuvre de Labiche la peinture de la cruauté de la société bourgeoise masquée sous le rire , ou quand tant de metteurs en scène du 20e siècle finissant soulignent l’aspect funèbre qu’ils perçoivent dans les pièces de Feydeau, la question de l’association entre théâtre de boulevard et provocation semble davantage fondée (Idem, 2007, p.15).

É nesse sentido que consideramos que *Prova de consideração*, de Gomes Cardim, mesmo em sua plati-

tude de trivialidade, pode ser reconhecida como uma *satire aimable*. Escrita em 1900, em um ato e sete cenas, e publicada apenas em 1913<sup>5</sup>, *Prova de consideração* é uma peça teatral que, ainda hoje, ecoaria com risos e alegria ao revelar sua coleção de lugares comuns, mesmo “ultrapassando a camada superficial do pitoresco urbano e suburbano já explorado até a exaustão pela comédia de costumes” (PRADO, 1993, p. 21) ao fazer perceber seu desprezo pela orquestração de hábitos da burguesia.

Através da sua *rhétorique de l’indirection* (VAILLANT, 2010), que é a marca mais visível e reconhecível da estética moderna da escrita, Cardim convoca as duas únicas personagens, Alberto (trinta e poucos anos, elegante) e Albertina (vinte e poucos anos) a traçarem os contornos caóticos de um típico casamento burguês. Em vez de serem particularmente simpáticos um para o outro, asseguram o eixo principal da peça – os papéis de gênero pré-estabelecidos – discutindo o quão seu contrato de casamento não tem vergonha de si mesmo; mas o fazem sem dizer as coisas como realmente são, ou fingindo não as dizer, ou parecendo dizer outra coisa.

Em toda a peça o espaço é único, é no quarto do casal que a ação da peça se desenrola: “Quarto de ‘toilette’ do casal – confortável e com certo gosto. Di-

---

5 Há no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” (CEDAE), na Coleção Biblioteca Dramática Popular, da UNICAMP, o registro de uma segunda tiragem de *Prova de consideração*, datada de 1922, pela mesma editora. Isto nos leva a crer que estamos a trabalhar, salvo melhor juízo, com a sua primeira edição.

van estofado coberto com capa de brim. Almofada. Mesinha redonda a um canto. Pequena secretaria. – Ao F. janela; á D, porta para a alcova interior; á E. porta para a sala de visitas e corredor que dá para a rua”<sup>6</sup> (CARDIM, 1913, p. 62).

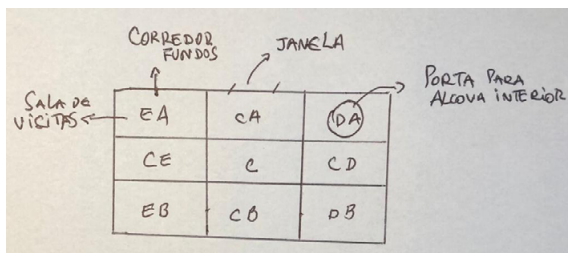


Fig. 2. Esquema elaborado pelo autor.

Percebam pelo esquema acima que era comum à época um dramaturgo indicar a orientação espacial aos atores em cena, já que a figura do diretor teatral seria fenômeno no moderno teatro brasileiro, que ocorreria tardiamente, em 1943, com a encenação de “Vestido de noiva”. Antes disso e durante muito tempo, o teatro era “alocado como categoria da literatura, como gênero dramático” (TORRES, 2001, p. 64) e cabia ao ensaiador dirigir a “execução das composições dramáticas, musicais ou coreográficas” (TORRES, 2021, p. 28).

O cenário, como podem perceber, para além de designar certo *status* social do casal, remete a um lugar

6 Optamos por manter em todo o artigo a grafia do texto original.

recluso e íntimo, próprio para revelações, o espaço como uma extensão do imperialismo hetero-patriarcal. É nele que Alberto e Albertina fazem uma primeira discussão sobre questões de gênero, aliás, algumas questões que já são postas desde a primeira didascália: “Alberto vê-se ao espelho do lavatório, concertando a gravata. Está em mangas de camisa. Albertina escova o collete de Alberto” (CARDIM, 1913, p. 63).

Essa sequência inicial dá a compreender que a peça já aponta características de uma sociedade patriarcal, que designa o lugar e o papel da mulher na sociedade do início do século XX. Consideradas fracas e fisicamente inferiores, eram excluídas da vida política e eram, desde cedo, condicionadas ao único papel que podiam desempenhar, o de esposa e mãe, servindo o marido e os filhos, os anjos tutelares da casa, guardiãs da boa moral, sob a dependência e autoridade dos seus pais e depois dos seus maridos:

**Alberto** (*limpando os botões do punho*) – Mulheres! mulheres! Problema eterno sempre discutido e nunca elucidado! Querem que lhes diga a verdade, isto é, o que ellas julgam verdade, e, á menor transparencia de exactidão nas suas conjecturas... ahi desaba um mundo de recriminações, lagrymas, doestos, ameaças, quando não represalias, quasi sempre de funestos resultados! (Virando-se para Albertina) Olha, filhinha, é preferível um amor iludido a guerra declarada. (Voltando-se á sua ocupação) Há nas relações dos esposos certa similhaça com as internacioanes – a diplomacia criteriosa e arguta evita rompimentos desastrosos.

**Albertina** (*escovando o colete*) – Com a diferença quem entre as nações, a diplomacia é recíproca, e na vida conjugal só os senhores maridos se arrogam o direito a diplomatas. As mulheres... essas que sejam leaes, francas, dedicadas, amorosas e sinceras! Não está má essa diplomacia doméstica! De um lado carrega-se a balança com todas as liberdades e licenças, do outro...faz-se o equilíbrio com o peso de deveres e encargos. Pela diplomacia falsêa-se a verdade, estabelece-se uma atmosfera de mentiras e ilusões, corresponde-se á dedicação com a infidelidade ; e as victimas que não gemam, porque a a liberdade do marido é correlata á escravidão da mulher. Com moda theoria, não há duvida. Eu, porém, é que não me conforemo com ella. Entendeu? (CARDIM, 1913, p. 64).

Nesse primeiro diálogo, à cena primeira, notamos que Alberto, cheio de cinismo, defende uma tese, que é veemente negada por Albertina, a de que é preferível um amor iludido à guerra declarada, ou seja, insinua – indiretamente, claro – que o homem tem direito à traição e revela, de modo subreptício, o pacto silencioso e submisso de aceitação que cabe à mulher nessa sociedade. Essa é a ideia de ‘relações diplomáticas’ defendida por Alberto, que podem ser lidas como mecanismos hegemônicos de silêncio e resignação, afinal, só assim, evitar-se-ia rompimentos desastrosos.

Albertina, mesmo limitada pelo seu papel de mulher, mãe e esposa, decorrente das exigências e expectativas à época, de forma irônica, continua com sua ação corriqueira de escovar o colete do marido, mas o adverte, questionando as diferenças de gênero e defendendo a ideia de que “a liberdade do marido

é correlata à escravidão da mulher” e, afinal, que diplomacia poderia haver quando apenas uma das nações leva vantagem? E continua, em sua reprimenda colonial, a falar da diferença de direitos entre homens e mulheres: enquanto aos primeiros são garantidas liberdades e licenças, às segundas lealdade e dedicação amorosa até concluir, de forma enfática, que essa diplomacia é uma falácia.

Ou seja, ao publicizar o conflito, ao enunciar o erro, ao proclamar a reclamação, ao reexaminar o que considera natural e normal, Albertina faz política, como pensado por Rancière (2010), porque “a política começa justamente onde se pára de equilibrar lucros e perdas, onde se tenta repartir as parcelas do comum, harmonizar segundo a proporção geométrica as parcelas de comunidade e os títulos para se obter essas parcelas” (RANCIÈRE, 1996, p. 20) e, ao fazer política, divergindo, discordando, torna a moralidade pública ineficaz simbolicamente.

Partindo da ideia de Christine Bard (2017), de que a feminista deve ser entendida como uma mulher que perturba, que chama a atenção, a forma como Albertina questiona o determinismo biológico, implícito da fala de Alberto, fazendo indagações sobre as desigualdades entre mulheres e homens na sociedade burguesa de 1900 e procurando compreender porquê e como as mulheres ocupam uma posição subordinada na sociedade brasileira, revela que Albertina não é mais o peixe habituado a nadar nas águas calmas do

mar, ela, agora, parece capaz de questionar sua própria identidade, de criticar sua estrutura familiar, o que soa como uma crítica fundamentada na ideia de subjetivação política, pensada aqui, como um processo de desidentificação, de produção de um desvio, de uma saída de si própria, ou seja, a crítica de Albertina, em seu contexto sociopolítico, faz dela uma estrangeira de si mesma.

Se levarmos a sério essa dimensão de estrangeirismo – o fato de ser uma estranha para si própria, no território da sua existência, expondo os desafios políticos da sua temporalidade –, então, podemos pensar na subjetivação sobre o modelo de identificação. Embora a identificação seja a produção de uma “identidade notável”, a subjetivação não é a produção de um “sujeito notável”, mas sim a produção de uma subjetividade não preenchida e não identificável. O processo de subjetivação não é uma atribuição através da qual um ser poderia ser localizado ou inscrito em marcadores, fixos, determinados. A subjetivação está ligada a uma forma de indefinição, ou deambulação, que a torna uma aventura. Queremos dizer que o questionamento da identidade notável da mulher, que tinha seus planos, desejos, objetivos e esperanças moldados de acordo com as estruturas e forças sociais e culturais que a moldaram, é o que poderíamos compreender quando se diz que a subjetivação é política.



Ao perturbar a compreensão naturalizada dos papéis de gênero, Albertina estabelece um processo de “subjetivação política”, tal qual pensado por Rancière (2006), conceito que nos oferece uma oportunidade de compreensão das novas agendas políticas das comunidades em luta, na medida em que, ao contrário da noção de sujeito, designa um processo e não um princípio, estado ou resultado. E esse processo não é simplesmente o de se tornar um sujeito, ou da produção de um sujeito, como se entendesse que se sabia o que significava ser um sujeito e que se tinha de se tornar um sujeito; é antes o de um devir que não pode ser fixo, porque “redimensiona o campo da experiência sensível dos sujeitos” (MACHADO, 2013, p. 269), de modo que uma determinada identidade se desidentifique com a parte que lhe é (era) atribuída. A novidade radical provocada pela fala de Albertina, em relação à ideia de subjetivação, critica a compreensão clássica da noção de sujeito e sublinha que onde há subjetivação não há ‘sujeito-coisa’ e, mais, a análise de Rancière sobre subjetivação política não diz respeito aos indivíduos na sua relação pessoal com o eu, com os outros ou com o mundo, mas sim a uma figura política coletiva, não individualizada.

Assim, sem querer esconder a ambivalência, a polêmica e as transformações que o feminismo tem sofrido ao longo do tempo, Cardim parece conhecer a emergência da primeira onda feminista no mundo, que tomou forma com a sufragista, na emergência

pela igualdade de gênero em contextos revolucionários, desde o final do século XVIII até as primeiras organizações, exigindo novos direitos para as mulheres, em meados do século XIX, mais ou menos, simultaneamente, em diferentes contextos ocidentais no processo de democratização, em especial, em torno da questão dos direitos civis. De modo geral, o igualitarismo político e social estava no centro das exigências dos sufragistas.

Alberto, ao não aceitar o argumento de Albertina, apela à compreensão da administração doméstica coletiva de então, afinal, para ele, os direitos das mulheres estão subordinados aos papéis tradicionais de gênero, a igualdade exigida por mulheres e homens contradizia a distribuição de papéis pretendida pela natureza, ou pela invenção da natureza (SEGATO, 2018), o que ratifica as palavras de Arendt (2009, p. 50), ao afirmar que “a sociedade espera de cada um dos seus membros um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a normalizar os seus membros, a fazê-lo comportarem-se, a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada”. Ainda, para Alberto, são os romances os responsáveis por esse prejuízo crítico à administração doméstica: “Ta... ta... ta... O que ahi vae! E depois digam que a leitura dos romances não é prejudicial á paz do lar” (CARDIM, 1913, p. 64).

Alberto, ao atribuir à literatura – esse romance barato – o papel de influenciar modos diferentes de

ser, de pensar e agir, aponta com ironia paradoxal o seu poder na construção de subjetividades políticas; afinal, se o romance é prejudicial porque incita comportamentos transgressores, como os de Albertina, também seriam espaços – e sistemas pedagógicos – que funcionariam em diferentes graus, como extensões de um modelo imperialista a reforçar ideais e expectativas hierárquicas e heteronormativas, a ressaltar padrões coloniais, a fim de produzir cidadãos nacionalizados, sexistas e racializados, conformando subjetividades impostas de maneira naturalizada, ou seja, que concebe a subjetividade como substância, “entidade dada desde sempre, naturalizada por leis universais estritamente psíquicas, que a regeriam e lhe assegurariam contornos conceituais bem delimitados e imutáveis” (TEDESCO, 2006, p. 357):

**Alberto:** Está claro. Puro romance! Incongruencias dessas... só em tiradas rhetoricas de romancistas baratos se podem encontrar. Com taes argumentos procuram elles basear as falsidades de situações immoraes e inaceitaveis. Ao que a mulher chama escravidão, é a mais elevada e nobre das missões. Não são correntes pesadas de martyrio, mas laços amenos de amor e constancia, os que prendem a esposa aos deveres da família, á harmonia do lar, á ordem doméstica. A rebelião contra as leis naturaes e moraes que regem as relações vinculadas pelo matrimônio, é um delicto; e, um coração bem formado, um espírito bem educado, não lhe podem dar guarida nem aquartelamento. Vê, minha filha, se a desenvoltura de um marido alcança a reputação de uma mulher; não. E, no entanto, ao

menor descuido de uma esposa, é o marido apontado pela sociedade como esgares de desprezo humilhante ou provocador sorriso de mofa (CARDIM, 1913, p. 65).

Mais uma vez, ao apelar para as relações de gênero enquanto “leis naturaes e moraes que regem as relações vinculadas pelo matrimônio”, e que qualquer questionamento a essa categoria seria um delito, Alberto reforça o processo de universalização de determinados atores sociais e o caráter policial imposto a esses indivíduos na ordem social dominante, e destaca a persistente assimetria de gênero devido, em particular, ao maior investimento do feminino no trabalho doméstico. No caminho contrário, Albertina faz derrotar, continuamente, a tendência das forças organizacionais que tentam viabilizar um cotidiano policial:

**Albertina:** Mas são logicas, são moraes, são humanas, essas leis que assim prendem dois seres dotados igualmente de intelligencia, de sentimento, de vontade e... de nervos, para conceder – a um, plena expansão de suas faculdades e a outro – impor o sopitamento do systema nervoso, um *abat-jour* ás cintilações do espirito? Ao mais forte permitem-se nimias fraquezas, enquanto que do mais fraco se exige a maior força. E haja submissão, que a lei é nossa e assim o queremos!!! (CARDIM, 1913, p. 65-66).

Enquanto Albertina argumenta em favor de uma subjetivação política, tal como a entendemos, mostrando basicamente o processo de produção de um

sujeito que, tendo lugar numa esfera de existência social ou num domínio específico de práticas hetero-patriarcais, nega tudo o que a prende ao mundo social, as “forças de recordação”, os atos performativos da sociedade, em suma, os papéis de gênero em que homens e mulheres são socializados, Alberto ratifica que “a natureza não erra”:

**Alberto:** (*pondo a gravata*) Eis o ponto principal do engano. A lei não é nossa – é natural. Olha para o ensinamento que nos vem das selvas. O mais fraco é elemento de vida ao mais forte. Que culpa teve o carneiro de não haver nascido leão? É a ordem natural das cousas. Não é tua a culpa de teres nascido mulher, bem sei; mas já que assim o quis a sorte, filha minha, é sujeitar-se á esfera de acção em que gyra o teu sexo.

**Albertina:** (*pondo o colete no braço direito*) Para que servem então as promessas e os juramentos aos pés do altar ou perante um magistrado? Para que perguntas e respostas livres e conscientes? Si é lei natural de sujeição, siga-se essa lei, sem hypocritas aparências de espontaneidade e mutuo consenso. Agarra-se e submeta-se. É, ao menos, como pensa... o gato (CARDIM, 1913, p. 66).

Alberto argumenta que “promessas” e “juramentos” não seriam apenas questão de formalidades, mas “garantidoras do direito de herança, a que a religião deu o prestigio de um sacramento e a fórmula de uma tutela voluntaria, que, por esse mutuo consenso, torna indestructivel a proteção do homem sobre aquella que escolhe para organizar a família” (*ib.*, p. 66), ou

seja, Alberto é portador de um discurso, não apenas conservador, que protege o modelo tradicional de família – matrimonial biparental e heterossexual –, mas machista, afinal, como imprimir a igualdade entre homens e mulheres, numa altura em que as mulheres ainda fazem a maior parte do trabalho doméstico e parental?

Ao questionar o casamento civil, “a pedra de toque do progresso” (*ib.*, p. 67), projeto que só se concretizaria com o Código Civil de 1916, portanto, anos depois da sua encenação em São Paulo, Albertina inicia uma discussão sobre o divórcio, bastante contemporânea à época, em que se pode notar o mais alto grau de cinismo de Alberto, sem dúvidas, a cena mais pedagógica retratada no texto, que realça as posições sociais subsumidas, esperadas pela sociedade sobre a mulher como esposa e mãe.

**Alberto:** Ah! o civil... com seu corollario logico – o divorcio... toma certo caracter... Comtudo, por isso mesmo que o casamento civil, como simples contracto, equipara os deveres dos contractantes e reconhece na mulher direito à liberdade de acção, com a sua consequente responsabilidade, a mulher combate-o, guerreando o divorcio. Prova da sua inferioridade intelectual e da consciencia de sua fraqueza. – Convence-te, a natureza não erra. Todos os seres ocupam o seu devido lugar na engrenagem universal. Mas... nós discutimos em these; singularizando... crê que não tens razão de queixas; amo-te e... sou fiel á minha querida mulherzinha (CARDIM, 1913, p. 66).

Alberto faz uma gestão cuidadosa e cruel do espaço do “casamento”, numa série de esforços teóricos para policiar e reforçar a heteronormatividade, sobretudo, estabelecendo a disciplina entre os seus membros, disciplina que fabrica corpos submissos, corpos dóceis apontados por Foucault (1987), mas também o controle no contexto da teoria da crononormatividade (FREEMAN, 2010). Ou seja, essa passagem do texto não só revela ansiedades culturais sobre ser o ‘tipo certo’ de mulher a reproduzir-se, mas também ‘como’ – num determinado momento e numa determinada ordem – e ‘quando’ o fazem – num determinado lugar.

Durante toda a primeira cena, em que Albertina colabora com ações de “montação” do marido (escovar o colete, escovar o *frak*, ajudar a vestir e endireitar o *frak*), ela não esconde saber seu destino, o encontro sexual noturno com outras mulheres:

**Albertina:** A mim não me enganas tu... No outro dia, affiançaste-me que não ias a *soirée* da marquesinha... e foste... Eu logo vi... Para isso é que era o *smoking*... E a dizeres que se tratava de uma reunião de eleitores...! Á noite...!? Quaes seriam os eleitores... não sei...; mas a urna... conheço-a eu... (*parando de escovar*) Sabes muito bem que tenho razões de sobejo para não consentir que visites a tal marquesinha... das dúzias... (*chorosa, continuando a escovar*) Mas que móssa lhe pode fazer, ao senhor, que nisso me dá desgosto ou não (...) O senhor engana-me! Mas... Mas... tome cuidado, que eu não sou dessas que se calam, victimas ds sua dedicação, martyres de um grande amor correspondido pela ingratidão de um peralvilho (CARDIM, 1910, p. 68).

Ao respondê-la, Alberto revela o título da peça, concluído por Albertina:

**Alberto:** Nunca! Mera hypothese. Supponhamos, vê bem, supponhaos, que seja verdade tudo quanto pensas... Sim... que eu tenha ido ao baile da marquezimha e que hoje vá a uma entrevista, mas que, para evitar desconfianças tuas, diga que vou a uma partida do *Club*, visto como deverei voltar muito tarde... Sim, façamos de conta que tido isso assim seja... mas, desde que eu faço esforços occultart'o; desse que te engano... mentindo, só para te evitar um desgosto; manifestando um medo enorme em que venhas a descobrir a verdade; procutrando por todos os meios que ignores o que se passa, com o fim único de poupar-te um dissabor... emfim, desde que de tal modo te ocultto a verdade, creio que te dou uma prova de estima e consideração.

**Albertina:** Uma prova de consideração? (CARDIM, 1910, p. 69-70).

Mas é na quarta cena que, ao planejar uma falsa cena de traição e elaborar uma *prova de consideração* ao contrário, às avessas, Albertina, agente desse sistema heteronormativo – destinado a produzir corpos dóceis e cidadãos –, se torna uma desviante ao se apresentar ao espectador como um corpo que se move para além das expectativas heteronormativas e, ao fazê-lo, além de desafiar a eficácia do imperialismo hetero-patriarcal, revela suspeitas contemporâneas em torno do poder feminino.

Sugiro que a eficácia do texto de Cardim acaba por subverter uma série de expectativas heteronormativas associadas ao casamento, a fim de explorar



questões de poder, intimidade, moralidade e ansiedade social, oferecendo ao espectador de então um futuro estranho que envolve uma série de medidas para mudar a concepção dos papéis de gênero. Em resumo, Cardim não vacila sobre se é, em última análise, otimista ou pessimista, mas trata sua peça como tese de filosofia, afinal, a literatura pode filosofar e fazer contribuições reais para os debates contemporâneos.

E, por fim, é difícil não responder às cenas de *Prova de consideração* como se fosse um livro escolar sobre a vida. Suas cenas, apesar da sua idade, são tudo menos datadas; de fato, é uma peça que prova, uma e outra vez, a sua contínua relevância para a compreensão das dinâmicas que moldam os papéis familiares e os estereótipos de gênero, e que nos faz sentir mais esperançados sobre a condição humana, mais dispostos a aceitar as contradições nos desejos e ações, e mais dispostos a acreditar nas possibilidades de crescimento e de mudança, particularmente para as mulheres.

## REFERÊNCIAS

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

BARD, C. Les féministes de la première vague. Em T. DELESSERT, *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 36, n. 1, p. 118-121, 2017.

BORDIEU, P.; BOLTANSKI, L. La production de l'idéologie dominante. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 2-3, p. 4-73, 1976.

CAFEZEIRO, E. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.

CARDIM, G. *Theatro: Quem disse; Zangas de um avô; Um grande momento; Prova de consideração*. São Paulo: Teixeira, 1913.

Dicionário Larousse. Disponível em: <https://bityli.com/kqaFaV>. Acesso em: 25 de mar de 2022.

Enciclopédia Universalis. Disponível em: <https://bityli.com/sqOzU>. Acesso em: 25 de mar de 2022.

FOUCAULT, M. Os corpos doces. In: FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Trad. Ligia M. P. Vassalo. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREEMAN, Elizabeth. Queer and not now. In: *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Durham/London: Duke University Press, 2010.

LUDWIG, P. F. *O melodrama francês no Brasil*. 206p. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria: Pós-Graduação em Letras, 2015. Manancial UFSM.

MACHADO, F. V. Subjetivação Política e Identidade: contribuições de Jacques Rancière para a Psicologia Política. *Psicologia Política*. vol. 13. n. 27, p. 261-280, 2013.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, D. A. *Peças, pessoas e personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SAILLARD, D. Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie, Vingtième Siècle. *Revue d'histoire*, vol. 93, n. 1, p. 15-26. 2007.

RANCIÈRE, J. *O descentendimento: Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, J. *Política, policia, democracia*. Trad. María Emilia Tijoux. Santiago: LOM Ediciones, 2006.

- SEGATO, R. *Contra-Pedagogías de la crueldade*. 1ª ed. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- SOUZA, C. M. Os teatros carioca e paulista antes da chegada de Ziembinski. In: *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)*, São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, p. 21-72, 2015.
- TEDESCO, S. As práticas do dizer e os processos de subjetivação. *Interação em Psicologia 10(2)*, p. 357-362, 2006.
- TORRES, W. L. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. *Folhetim*, n. 9, p. 60-71, 2001.
- TORRES, W. L. *Introdução à direção teatral*. Campinas: Unicamp, 2021.
- VAILLANT, Alain. Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale. *Romantisme*, vol. 148, n. 2, p. 11-25, 2010.