



Sofia Fransolin Pires de Almeida

Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

Faits-divers and Crimes of Passion: Gendered Perspectives on the Modernization of Brazilian Drama

Sofia Fransolin Pires de Almeida¹
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
<https://orcid.org/0000-0002-6882-2815>

¹ Doutoranda em Artes da Cena (UNICAMP), Mestre (2021) e Bacharela (2017) pela mesma instituição.
Bolsista FAPESP



Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

Resumo: O presente artigo visa apresentar uma análise das peças *Volúpia* (1914) e *Dominó Negro* (1916), escritas pela dramaturga brasileira Guilhermina Rocha (1879-1938), articulando a temática dos crimes passionais, presente no enredo de ambas as peças, e a ligação entre esse tipo de crime e a popularização do gênero *fait divers* na imprensa carioca durante o período entre séculos XIX-XX. Por meio da contextualização da autora e de sua produção, busca-se entender como a produção de Guilhermina Rocha encaixa-se no processo de modernização do drama brasileiro.

Palavras-chave: crimes passionais; *fait divers*; *Grand-Guignol*; Guilhermina Rocha

Faits-divers and Crimes of Passion: Gendered Perspectives on the Modernization of Brazilian Drama

Abstract : This article aims to present an analysis of the plays *Volúpia* (1914) and *Dominó Negro* (1916), written by the Brazilian playwright Guilhermina Rocha (1879–1938), by articulating the theme of crimes of passion—present in the plot of both plays—and the connection between this type of crime and the popularization of the *fait divers* genre in the Rio de Janeiro press during the turn of the 19th to the 20th century. Through the contextualization of the author and her work, the article seeks to understand how Guilhermina Rocha's production fits into the process of modernization of Brazilian drama.

Keywords: crimes of passion; *fait divers*; *Grand-Guignol*; Guilhermina Rocha

A problemática que concerne a violência de gênero é um tema complexo e multifacetado em nosso país, visto que, desde o passado colonial, a sujeição de determinados corpos à vontade e poderio de outros é pilar basal na formação de nossa nação. Do imaginário das indígenas “pegas no laço”, ao processo de miscigenação deste país, que prevê, em suas entrelinhas, o abuso consecutivo de mulheres pretas por seus senhores, a consolidação do Brasil está intimamente atrelada a uma dominação violenta de gênero e raça.



Sofia Fransolin Pires de Almeida

Se essas questões são tabus pungentes ainda hoje, ao longo do século XIX o mito da democratização racial e a suposta ameaça do movimento feminista ainda em fase inicial acabavam por solapar as violentas contradições que fundaram nosso país. Decretado o fim do Império Escravista e a instauração da República Burguesa, a nova classe ascendente visava propagar os valores que a diferenciassem do passado recente, e, para tanto, a instauração de uma suposta ideia de igualdade atingida se fazia necessária. Olhando em retrospecto, no entanto, embaixo do véu civilizatório, permanece resistente uma estrutura social patriarcal e racista.

O ideal de família burguesa numa sociedade fundada nesta estrutura colocava a mulher como figura central do núcleo doméstico, resguardando àquela “bem casada” a possibilidade de ascensão social, e ao marido, uma genitora fiel e domesticada, um “anjo do lar” (Woolf, 2012), numa troca conveniente à manutenção e propagação da estrutura familiar mononuclear desta classe social.

No entanto, os ideais propagados pelas femininas brasileiras da primeira onda, começavam a ganhar espaço. Neste âmbito, destaco a obra de duas pioneiras do movimento feminista no Brasil, Nísia Floresta (1810-1885), pensadora e educadora brasileira que defendeu a educação feminina como ferramenta primordial para a emancipação da mulher do contexto de submissão, além de defensora do movimento abolicionista a partir dos anos 1840, décadas antes da instauração formal desta pauta em nossa sociedade (Duarte, 2010; Mendonça, Martins, 2021; Sakata, Viana, 2021). Assim como, Josephina Alvares de Azevedo (1851-1913), fundadora do periódico feminista *A Família* (1888-1897), e autora da comédia *O Voto feminino* (1890), que advogou, para além da educação feminina, o sufrágio universal (Andrade, 1995).

Esse conflito de ideais que ronda parte da sociedade brasileira é terreno fértil para uma suposta “onda” de crimes passionais que passam a assolar a capital federal a partir das últimas décadas do século XIX. Entre os anos 1890 e 1930 observa-se através da imprensa carioca um aumento significativo na propagação de notícias envolvendo o assassinato de mulheres por seus parceiros ou ex-parceiros (Besse, 1989).



Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

Se, por um lado, os defensores desses criminosos se apoiavam na tese da Legítima Defesa de Honra para inocentá-los de seus próprios atos² (nº847, 1890). Por outro lado, o tema ronda a opinião pública no período entre séculos e torna-se, além de notícia nos principais jornais, assunto para crônicas, manifestos e reportagens de pensadores e pensadoras que denunciavam a prática.

Nas primeiras décadas do século XX não são poucos os escritores e jornalistas que abordam criticamente essa questão, cito a título de contextualização três importantes nomes na imprensa brasileira que dedicaram-se de alguma forma à denúncia dos crimes passionais.

A primeira é a jornalista portuguesa Virgínia Quaresma, conhecida como a primeira repórter do Brasil. Quaresma foi uma voz importante do feminismo em Portugal e no Brasil e, em seu período residindo neste país, dedicou-se a cobrir notícias nas ruas, realizando entrevistas e investigações *in loco* (Lousada, 2010; da Cruz, Castro, 2021).

É a ela creditada a notícia publicada na primeira página do jornal *A Época*, em 04 de dezembro de 1912. “*O Inferno do ciúme: Marido assassina a mulher a tiros de pistola e, após a confissão do crime, evade-se*” é título da matéria que narra o assassinato de Anna Levy, morta pelo seu marido, o escritor João Pereira Barreto, em sua própria residência em Niterói. Como apura Quaresma, Levy era uma mulher de família abastada e uma esposa fiel, que tinha “uma reputação imaculada, sendo uma escrava dos caprichos e ciúme feroz do marido” (Quaresma, 1912, p.1), em contrapartida, Pereira Barreto é apresentado como um homem “Dotado de um gênio violento, arrebatado, muito dado a impulsos verdadeiramente desvairados” (*Ibidem*). O crime que não aparecia aos olhos de ninguém é envolto em mistério visto que testemunhas da vítima afirmaram à polícia que o marido tratava Levy de forma tirana, manifestando um ciúme injustificado.

² A tese só se tornou inconstitucional a partir do ano de 2023, e era até então habilidosamente utilizada para inocentar ou diminuir penas em casos de violências cometidas dentro do âmbito doméstico (ADPF nº 779, 2023).



Sofia Fransolin Pires de Almeida

Poucos anos depois, em 1915, foi a vez do escritor Lima Barreto publicar uma crônica manifestando seu repúdio frente aos crimes passionais. Barreto alinha-se a essa pauta para denunciar os acontecimentos sórdidos que ocorriam na capital federal durante o carnaval. Segundo o autor, naquele ano, três jovens haviam matado suas ex-noivas durante o período festivo. O motivo: elas haviam terminado os relacionamentos.

Sob o título de *Não as matem*, Barreto faz um apelo a respeito desse “obsoleto domínio à valentona, do homem sobre a mulher” como sendo

coisa tão horrorosa, que enche de indignação. O esquecimento de que elas são, como todos nós, sujeitas, a influências várias que fazem flutuar as suas inclinações, as suas amizades, os seus gostos, os seus amores, é coisa tão estúpida, que, só entre selvagens deve ter existido (Barreto, 1915, p. 2).

Em seu curto texto a autor defende que o amor, assim como tantos outros sentimentos que nos assolam, é sujeito a variações e mudanças, e que o jugo masculino pelo direito de impor às suas ex-parceiras um ideal de eternidade, mesmo quando esse não é correspondido, é um desrespeito à vontade alheia.

Onze anos depois, em 21 de fevereiro de 1926, é a vez da colunista feminista Cecília Vasconcelos, que assinava sob o pseudônimo de Madame Chrysanthème, publicar no jornal *O Paiz* sua coluna A Semana. Naquele dia, Cecília denuncia a impunidade masculina frente aos crimes passionais

um só dia não se soma nesse espaço, dentro do qual nos balançamos como pêndulas animadas, sem que um homem trucide moral ou fisicamente a sua companheira legal ou efêmera, contando com a indulgência da justiça e a tolerância dos seus semelhantes em mentalidade e sexo (Vasconcellos, 1926, p. 5).

Esse aumento relativo nos casos de violência registrados, no entanto, antes de ser real e absoluto, reflete a complexidade ao lidarmos com o tema. Isso porque o crescimento no número de casos documentados pela imprensa revela antes uma mudança estrutural na sociedade, que ao longo do século XIX se aburguesou, do que



Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

uma mudança no comportamento masculino, que dentro de uma sociedade colonial e patriarcal, manteve, desde sempre, a mulher sob o jugo masculino.

A problemática dos crimes passionais, como denuncia Cecília Vasconcellos, era recorrente e, a impunidade, fruto de uma estrutura social que ainda que “sob os avanços do feminismo” (*Ibidem*), não garantia às mulheres a vida plena e sem ameaças.

O tema era um motivo da época extravasando também para a cena teatral, sendo encontrado em dramaturgias produzidas no período denominado *fin de siècle*, como é o caso de *A última noite*, de João do Rio, *Quem não perdoa?* de Julia Lopes de Almeida, e as peças de Guilhermina Rocha, *Volúpia* e *Dominó Negro*, sobre as quais abordaremos mais adiante.

Para além da similaridade temática, essas peças partilham algo em comum, ao revelarem, através de suas estruturas, um momento ímpar na história da dramaturgia brasileira.

Contrapondo-se às formas mais populares do período, que se fiavam no teatro ligeiro, essas autoras e autores iniciam um longo, e tardivamente efetivado, processo de modernização do drama (Medeiros, 2016), num período nomeado, porém ainda pouco abordado dentro dos estudos acerca do Teatro Brasileiro, o Pré-Modernismo.

Ainda que convencionadas nos moldes do drama clássico, e nesse sentido, pouco inventivas em termos de estrutura (o que pode explicar o insucesso nas tentativas de montagem destes textos) seus conteúdos de caráter denunciatório não passaram incólumes aos olhos da crítica da época, e podem ser encarados dentro da análise dramatúrgica como exemplos da influência dos *faits divers* dentro do teatro de matriz dramática naturalista, e suas influências melodramáticas, no teatro brasileiro *fin de siècle*.

No presente artigo visa-se esmiuçar como a temática da violência de gênero, aqui denominados crimes passionais, é apresentada dentro das peças da autora brasileira obnubilada pelo tempo, Guilhermina Rocha (1879-1938), por meio da análise das duas dramaturgias supracitadas.

Uma breve apresentação da figura



Guilhermina Rocha foi uma atriz e dramaturga brasileira em cena no contexto teatral carioca entre os anos de 1902 e 1926. Nascida no Rio Grande do Sul, mudou-se para o Rio de Janeiro ainda criança após sua mãe, Guilhermina Burity da Rocha, recém viúva de José Bernardino da Rocha, pai de Guilhermina, casar-se novamente com o coronel reformado Joaquim Corrêa de Faria. Sobre sua infância e adolescência, raros são os dados, para além de registros de batismos e notícias acerca do segundo casamento da mãe, seguida da morte da mesma dois anos depois.

O nome de Guilhermina surge nos periódicos da época pela primeira vez em 1902, quando a atriz compôs o elenco da comédia em três atos, *O lenço de ramagem*, de autoria desconhecida, representada em uma das *soirées* do Hodierno Club (*O Tagarela*, 1902).

Ao longo dos dois anos que compôs o grupo de teatro amador do clube carioca, Guilhermina recebeu críticas elogiosas recorrentes, que indicavam um futuro de sucesso em sua carreira profissional vindoura (*Jornal do Brasil*, 1903; *Correio da Manhã*, 1903). Os prenúncios não demoram a se realizar, e em setembro de 1904, Rocha adentrou o teatro profissional fazendo parte da companhia do empresário Eduardo Vitorino e estreando no drama de Alexandre Dumas Filho, *Princesa Georges*, onde foi incumbida do papel da antagonista Condessa de Terremonde. Apesar da dificuldade imposta à recém atriz de encarar uma personagem que causava antipatia ao público, Guilhermina foi recebida com aplausos, elogios e a promessa de uma carreira de sucesso (*Jornal do Brasil*, 1904a; 1904b).

Entre os anos de 1904 e 1916 a atriz atuou em cerca de cinquenta peças em diferentes companhias luso-brasileiras, dentre elas a Companhia Dramática de Lucinda Simões e Cristiano de Souza, onde alcançou sucesso ao protagonizar o *vaudeville* *A Lagartixa*, versão em português do texto *La Dame chez Maxim*, de Georges Feydeau (*Jornal do Brasil*, 1905); e a companhia de Eduardo Vieira, onde encenou, dentre outros, o *vaudeville* *Passo-lhe a mão*, também de Feydeau (*Correio Paulistano*, 1915), além de traduzir e protagonizar o *vaudeville* de Pierre Veber, *Chambre à part* (*Gazeta de Notícias*, 1915).



Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

Guilhermina foi uma das poucas atrizes brasileiras a compor o elenco oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1910 (*A Notícia*, 1910). Feito este que acabou de maneira pouco amistosa visto que o empresário português Guilherme da Rosa, que empresariava o teatro à época, descumpriu uma das cláusulas do contrato que previa uma maioria de artistas brasileiros no elenco oficial. O fato gerou desentendimentos entre a atriz e a gestão, provocando a sua saída da companhia após a encenação da peça *Os impunes* de Oscar Lopes, na Temporada Oficial de 1910 (Santos, 2024).

O reconhecimento de seu talento para a escrita não demorou a ocorrer, tendo sido o escritor brasileiro Coelho Netto quem aconselhou a até então atriz a começar a escrever peças autorais, ao invés de deter-se apenas às traduções de textos do francês (Rocha, 1914). É dentro deste contexto que nasce sua primeira peça teatral, *Volúpia*, em 1914. No mesmo ano é possível encontrar notícias de um novo texto, *Dominó Negro* (1916a), que entrava em fase de ensaios no Teatro Rio Branco, porém o episódio dramático nunca estreou, tendo sido publicada a dramaturgia dois anos depois, juntamente com um terceiro texto, *A Ressaca: cenas de Copacabana* (1916b). Seus três dramas, ainda que não encenados, foram lidos em público e receberam críticas nos principais jornais da época, que enfatizaram as tramas bem dispostas e a qualidade no desenvolvimento dos enredos os quais Guilhermina Rocha se propôs escrever.

É apenas em 1918 que a atriz-autora tem uma peça sua encenada. Trata-se de *O Caradura*, uma burleta-revista que foi aos palcos do Teatro São José pela Empresa Paschoal Segreto³ (*Gazeta de Notícias*, 1918), que também montou em 1921 a pochade-fantasia, *O Perereca*. O último texto escrito pela autora, e entregue também à companhia de Paschoal Segreto em 1926, trata-se da fantasia *Onde está o amor?*, porém ainda não foram localizados registros da encenação.

A partir de 1916, Guilhermina Rocha passou a conciliar sua carreira no teatro com curso de homeopatia anexo à Faculdade Hahnemanniana (*Correio Paulistano*,

³ Paschoal Segreto (1868-1920), foi um empresário teatral italiano que imigrou para o Rio de Janeiro aos 15 anos de idade. Na capital federal, Segreto encontrou espaço para investir no setor de divertimentos, se tornando um dos principais empresários do ramo do entretenimento na época. Dono de salas de cinemas, cabarés, parques de divertimentos, salões de jogos, e companhias de teatro nos Teatros Carlos Gomes, São José e São Pedro. É com a Companhia de Teatro do São José que a Empresa Paschoal Segreto monta as peças ligeiras de Guilhermina Rocha (Chiaradia, 2012).



1916) posteriormente adentrando a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (atual curso de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro), na qual se formou em 1923 (*Pacotilha*, 1923). Desiludida com a vida teatral profissional⁴, Guilhermina Rocha abandonou a profissão de vez após sua formatura, seguindo a carreira médica até a sua morte, em 1938. Em março de 1937, Guilhermina Rocha participou do Concurso de Livre Docência da mesma universidade na qual se formou para ocupar a carreira de Microbiologia, porém não conseguiu terminar o processo por questões de saúde⁵.

Ao longo de duas décadas de carreira no teatro, Guilhermina apresentou-se como uma artista de talento e inteligência: não são poucos os relatos que destacam a sua qualidade e desempenho tanto como atriz, como também como escritora. Suas duas peças encenadas foram sucessos da companhia de Segreto, tendo sido sucesso em suas temporadas de estreia. Quanto aos seus dramas, ainda que jamais postos em cena, resguardam em suas tramas os indícios do movimento pré-modernista. Se a sua primeira dramaturgia *Volúpia* (1914) apresenta uma estrutura ainda bastante aproximada da peça *bien faite* francesa, aos poucos, Rocha se aventura por outros gêneros com o *Grand Guignol* e o simbolismo.

Através da observação atenta da vida cotidiana e dos acontecimentos que assolavam a capital federal, Guilhermina Rocha encontrou impulso para a elaboração de suas dramaturgias que, ainda que ficcionais, ancoram-se no espírito do tempo ao qual a autora estava inserida. Como supracitado, no presente artigo nos concentramos em duas das obras dramáticas de Guilhermina Rocha, que carregam forte crítica à violência contra a mulher, deixando de lado suas peças escritas para o teatro ligeiro, assim como o episódio dramático de inspiração simbolista, *A Ressaca*. A fortuna literária de Guilhermina Rocha, assim como suas incursões e atravessamentos entre o teatro

⁴ Ao longo de sua carreira artística, Guilhermina Rocha protagoniza alguns desentendimentos profissionais, primeiramente com o empresário Guilherme da Rosa que havia assumido a gestão da Companhia Nacional em 1908 (Santos, 2024) e anos depois com o próprio Paschoal Segreto e a recém fundada Sociedade brasileira de Autores Teatrais (SBAT) em relação ao pagamento dos direitos autorais de suas peças (O Theatro, 1923). Guilhermina Rocha apresenta-se como uma crítica em relação às condições precárias de trabalho dos profissionais da arte no país durante o início do século XX (Revista das Revistas, 1918). Não ironicamente, suas batalhas continuam repercutindo ainda nos dias de hoje.

⁵ Informações coletadas a partir de pesquisa no acervo do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2023.



Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

dramático e o teatro ligeiro, serão desenvolvidas com maior profundidade em minha tese de doutorado em andamento.

Fait Divers e o Grand-Guignol

Fruto direto da popularização da mídia impressa ao longo do século XIX, a instauração dos *fait divers* na imprensa é tida por alguns estudiosos como os primórdios do jornalismo sensacionalista. Composto por notícias que não se enquadram nas colunas mais tradicionais dos periódicos, os *fait divers* traziam para os leitores uma miscelânea de acontecimentos da atualidade, onde

O que os une é a representação da prática desviante que, justamente por romper com as normas sociais, interessa como *leitmotiv*. Seu emprego sistemático na imprensa do século XIX transforma-o em gênero jornalístico em que o sensacionalismo se expressa, como várias análises demonstram (Guimarães, 2014, p. 104).

Fortemente difundido na imprensa francesa, os *fait divers* encontram no teatro naturalista, que despontava nas últimas décadas do século XIX, um novo meio para florescer e difundir-se. Isso pois, como coloca Peter Szondi, “A ação dramática naturalista pertence de modo geral ao gênero do *fait divers*. O *fait divers* é o fato suficientemente interessante em si mesmo para ser relatado mesmo que alienado do seu contexto.” (Szondi, 2001, p.104). Com a instauração do naturalismo no fim do século XIX, que buscava colocar em cena parcelas da sociedade sub representadas pelo Teatro Burguês, dramaturgos alinhados a essa corrente passam a se inspirar nos acontecimentos que assolavam a capital francesa para escrever peças de forte impacto e estreito vínculo com a vida cotidiana daquelas e daqueles marginalizados pelo *status quo*.

O olhar da burguesia para as classes mais populares, fosse escrevendo, representando ou assistindo ao drama naturalista, causou um primeiro rompimento na estrutura do drama absoluto, visto que, ao distanciar o autor/espectador da *dramatis personae*, cria-se uma cisão entre o sujeito autor-genuíno (Szondi, 2001), e o objeto sobre o qual ele se debruça ficcionalmente.



A experiência naturalista no teatro, por mais que tenha sido uma tentativa de salvamento do próprio drama, não se estende por muito tempo, talvez por sua própria contradição interna. E, com o fim do *Théâtre Libre* (1880-1893), fundado por André Antoine e Óscar Méténier, principal casa de exploração do novo gênero, Méténier se dedica a abrir um novo teatro em Pigalle, localizado na travessa *cité Chaptal*, o *Théâtre du Grand-Guignol* (1896-1962), cujo objetivo primordial era o de apresentar peças curtas cuja temática residisse na radicalização, através da violência e da sordidez, do gênero moribundo (Pierron, 1995).

Uma noite de espetáculos no *Grand-Guignol* era composta de uma sequência de peças curtas intercaladas entre comédias e dramas de suspense, no que fora apelidado como *douche écossaise*, ou seja, o intercalamento contínuo dos humores provocando as reações mais extremas da plateia (Hand; Wilson, 2002). E, ao longo de suas mais de seis décadas de existência, o espaço fundado por Méténier passou a explorar com maior ênfase o suspense, tornando-se sinônimo, ao longo da primeira década do século XX, de Teatro de Horror, com peças que apostavam no desenvolvimento de efeitos especiais para criação de cenas de violência explícita (*Ibidem*).

Relegado a segundo, ou terceiro plano, dentro dos estudos acadêmicos, o *Grand-Guignol* ainda é parcamente estudado, porém é possível indagarmo-nos se a experiência com a violência explícita promovida por este teatro não pode ser encarada como uma tentativa bem-sucedida (visto a longevidade do pequeno teatro parisiense) de explorar cenicamente os limites de uma dramaturgia que, por sua própria natureza, já apresentava o estranhamento de uma parcela da sociedade frente ao seu próprio tempo.

Afinal, a violência explícita proposta no palco do *Théâtre du Grand-Guignol* acabava por romper com a norma do comedimento da dramaturgia burguesa. Ao colocar a brutalidade das ruas em cena, o teatrinho do *quartier Pigalle* desvelava uma faceta sórdida do período denominado *belle époque*, onde por baixo do véu civilizatório de uma elite “modernizada”, encontrava-se uma parcela considerável da população dissidente à margem das “benesses” daquele tempo.

A influência do *Grand-Guignol* em outros territórios fora da França ainda é pouco conhecida e parte de minha pesquisa de doutoramento se fia no estudo deste gênero dentro do contexto brasileiro, visto que o texto *Dominó Negro*, de Guilhermina



Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

Rocha, passa a ser qualificado pela imprensa da época como um exemplar deste gênero (Almeida; Neves, 2025).

É importante também ressaltar que, já nas primeiras décadas do século XX, a terminologia *Grand-Guignol* surge na imprensa brasileira não apenas fazendo referência à casa de espetáculos parisiense e a sua influência na cena teatral nacional (através de turnês de troupes europeias, e tentativas de abrasileiramento do gênero), mas também como sinônimo para qualificar, justamente, os *fait divers* nos jornais da época. Num período em que os crimes passionais ocupavam as colunas dos principais periódicos, *Grand-Guignol* adjetiva esses eventos, enfatizando o caráter violento e grotesco de tais crimes. Esse dado acaba por evidenciar uma outra relação que se estabelece: a ligação estreita entre o gênero francês e a espetacularização (ou denúncia? eis a questão) dos crimes passionais.

Apesar da estreita relação apresentada entre o *Grand-Guignol* e os *fait divers*, em se tratando deste gênero discursivo é importante pontuar a sua inspiração direta em um outro gênero teatral: o melodrama.

Como observa Conrado Moreira Mendes (2014), a ascensão dos *fait divers* enquanto gênero discursivo no século XIX está, para além do sensacionalismo, intrinsecamente atrelada aos gêneros melodramático e ao folhetinesco, popularizados no mesmo período.

Encarando o melodrama enquanto gênero teatral ligado não necessariamente a peça bem escrita, mas à peça bem descrita, e cuja principal característica é o exagero nas emoções e a descrição complexa de tramas repletas de peripécias, num enredo cujo desencadeamento explicita uma dicotomia clara entre o bem e o mal, o *fait divers* encontra no melodrama uma inspiração.

É sob a influência melodramática e *grand-guignolesca* que iremos debruçar nossas análises das peças *Volúpia* e *Dominó Negro* de Guilhermina Rocha.

O caso *Volúpia*



Volúpia (1914) é um drama em três atos que narra a história da família Ribeiro-Guimarães. A peça apresenta a estrutura de um drama burguês, ainda bastante atrelado aos ideais da *pièce bien faite*, e revela ao longo de seus atos a ruína de uma família e o esfacelamento da moral propagada por essa classe. Tal esfacelamento é acompanhado de um desencadeamento dramático que abre mão do recato e da ponderação burguesa para construção de um desfecho melodramático e violento.

É dia de batizado do primogênito de Henrique e Violeta, também é dia de comemorar as bodas de algodão do casal. A peça se abre com Violeta e Luísa, sua empregada, arrumando a sala de estar para a recepção da família após o batizado, e ao longo do diálogo entre as duas personagens fica evidenciada a paixão que Violeta sente pelo marido.

A ênfase dada pela empregada à beleza (ou pureza?) do amor que, aparentemente, permanece aceso dentro daquele matrimônio, revela uma importante mudança de paradigma social que passou a acontecer a partir da segunda metade do século XIX, uma vez que a ideia burguesa de casamento por amor surgiu como a solução para a manutenção de uma família feliz e funcional e parecia mascarar a função contratual que este laço possui dentro da sociedade moderna (Needell, 1993). Como recurso dramatúrgico, grifar o amor e a afeição que Violeta sente por Henrique fortalece o impacto da tragédia porvir, pois não foi o amor de Henrique por Violeta que os levou até o altar, mas o recato e a simplicidade da jovem.

O drama gera impacto pois cria uma tensão entre o amor não correspondido e o desejo reprimido dentro de uma sociedade cuja lógica vigente, representada através de Henrique, dicotomiza as ideias de “amor conjugal” e “desejo carnal”, como polos opostos e irreconciliáveis, classificando as mulheres enquanto “para casar” ou “para se divertir”.

Descobrimos ao longo da trama que, se Violeta casou por amor (que julgava recíproco), Henrique casou-se com Violeta por julgá-la mais modesta e, portanto, apta à vida conjugal, sendo que, em verdade, nutria real desejo por Rosa, a irmã caçula de Violeta, que apresenta ao longo da trama um olhar mais questionador e crítico à moral vigente. O casamento de Violeta e Henrique trouxe ressentimento à Rosa, que sempre fora secretamente apaixonada por Henrique e que, após o casamento foi obrigada a



Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

reprimir o sentimento que nutria pelo cunhado e passou a agir com desdém e indiferença perante a vida. O drama de Guilhermina reside neste triângulo amoroso.

A trama se desenrola com Dona Maria, mãe de Rosa e Violeta, aconselhando a irmã mais velha a receber a caçula em sua casa por um tempo, pois julga que Rosa tem estado muito cabisbaixa e melancólica desde o casamento da irmã, o que ela acredita ser sintoma de saudades fraternas. Violeta acolhe o pedido da mãe e aceita receber Rosa em sua casa, porém Henrique suspeita do sintoma da cunhada e, usando de seu poder de coerção, convence Rosa a lhe confessar o real segredo que a aflige. A jovem revela ao cunhado seus sentimentos, que são prontamente correspondidos: o primeiro ato se encerra com Violeta adentrando o recinto e encontrando marido e irmã aos beijos.

No segundo ato, passaram-se seis meses desde a última cena e a vida na casa de Henrique e Violeta foi transformada após o flagrante. Ao longo do ato, acompanhamos o esfacelamento da estrutura conjugal na medida em que as relações entre as personagens e o olhar externo da sociedade entram em jogo. Henrique permanece em negação do ocorrido, provocando loucura em Violeta, ao passo que, ao receber uma visita de seu amigo, Eduardo, descobre que no meio externo já correm rumores da traição, maculando a imagem do protagonista. Quanto a Rosa, essa revelará no fim do segundo ato que está grávida do cunhado, acontecimento flagrado uma vez mais por Violeta que, se no início do ato era tomada como louca, consegue a comprovação cabal de que está sendo, de fato, traída.

O terceiro e último ato busca dar fim à tragédia familiar. Há um novo salto temporal, passaram-se cinco meses desde a revelação de Rosa. A jovem, que esteve fora nos últimos tempos (como descobriremos com o desencadear dramático, seu sumiço é devido ao aborto ao qual foi submetida por obrigação de Henrique), está prestes a retornar à casa, a pedido do amante. Violeta, porém, não aceita que sua irmã volte a morar sob o mesmo teto, visto que, segundo ela, só permanecera no casamento por amor ao filho. Henrique, por outro lado, é inflexível e recebe a cunhada-amante de volta, deixando Violeta sem outra escolha a não ser a de revelar os infortúnios que a acometem para a madrinha, D. Theresa.



Sofia Fransolin Pires de Almeida

É neste ato que as irmãs finalmente se enfrentam e, em um diálogo potente, é explicitada a dicotomia imposta àquelas duas mulheres.

Se por um lado Violeta é a mulher traída, ela ao menos tem o respeito e a dignidade intactos perante a sociedade, ao passo que Rosa, por mais que seja fonte dos desejos de Henrique, foi por ele “maculada”, perdendo seu respeito e sua pureza diante dessa mesma sociedade.

Tal dicotomia é comprovada quando Arthur, o pai, resoluto chega para levá-las de volta para o seio paterno, afinal, a mulher quando não tutelada pelo marido, deveria ser tutelada pelo pai. Arthur está decidido a desfazer o casamento de Violeta e Henrique através de consulta jurídica. Desde 1901 (Girardi, 2001) ocorria o debate no Brasil sobre a lei do desquite, que permitiria a separação dos cônjuges sem a dissolução do vínculo matrimonial. Essa lei, no entanto, só foi definitivamente aprovada em 1916, dois anos após a publicação da peça.

Henrique, porém, proíbe que Violeta vá embora com o primogênito do casal, ao passo que Rosa não aceita desvincilar-se do amante. A atitude da irmã caçula provoca ira no pai, que acaba por renegá-la à paternidade. Com a partida de Arthur, Henrique busca persuadir Violeta para que ela confessasse ter sido ela a chamar Arthur (ao passo que sabemos ao longo da peça que foi D. Theresa quem denunciou a traição ao compadre). A esposa nega a acusação do marido e ameaça, numa última tentativa de se desvincilar de sua tragédia, partir com o filho, “Violeta: O Carlinhos é meu, meu só! Levo-o, e, mesmo que não o matasses como mataste o filho da tua amante!” (Rocha, 1914, p.31). Nesse momento, Henrique saca um revólver e atira na esposa, matando-a. Entra num rompante Rosa que beija o amante sob o corpo da irmã.

Segundo a imprensa da época (*A Notícia*, 1914) o drama de Guilhermina Rocha fora inspirado num sórdido acontecimento que tomou as páginas dos jornais da época.

A dramaturgia, que apresenta em sua estrutura elementos clássicos que permitem que a enquadremos como um drama burguês, uma peça bem-feita dividida em três atos, traz à cena a ficcionalização de um *fait divers*, garantindo à dramaturgia um diálogo direto entre a ficção e os acontecimentos reais que tomavam às páginas dos jornais naquele início de século. Além disso, o modo como a autora articula sua trama, apresentando um desenrolar repleto de quiproquós, que por vezes se aproximam da



Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

estrutura melodramática, e a apostila na violência explícita como um elemento que radicaliza o fim trágico de Violeta, acabam por garantir à peça de Guilhermina Rocha um caráter crítico à parcela da sociedade ali representada.

O caso *Dominó Negro*

A tônica de inspirar-se em *faits divers* para o desenvolvimento de suas dramaturgias permanece no segundo texto de Guilhermina Rocha, *Dominó Negro* (1916). O episódio dramático que se passa em uma noite de carnaval narra o encontro de Elvira com Otávio. Elvira, mulher casada com Ernesto, um homem tão ciumento que é referido pela própria esposa como Otelo, tem Otávio como amante.

Aproveitando o feriado de carnaval, e o anúncio de uma viagem inesperada de Ernesto a São Paulo, Elvira propõe a Otávio que passem o feriado juntos, expressando o seu desejo em conhecer os bailes de maxixe fantasiada de dominó negro, comportamento inadequado a ela, uma dama casada, segundo a moral da classe a qual pertence. Otávio, a princípio, mostra-se reticente, mas é convencido pela amante.

Elvira parte em busca de um dominó negro, fantasia típica dos carnavais da época que consistia em uma longa capa preta e uma máscara que cobria a identidade de quem a portava. Neste ínterim, Otávio ordena a Maria, sua empregada, que prepare um jantar para o casal. Em uma breve conversa, Maria demonstra preocupação com Otávio, sugerindo que o jovem precisa deixar a vida de solteiro e se casar com uma mulher correta, uma vez que suas distrações com mulheres casadas não o levariam a nada. A empregada, que o considera como filho, desaprova o rompimento entre Otávio e Flora, sua ex-namorada, visto que é sabido que o jovem ainda a ama. Otávio ignora os conselhos de Maria, e deixa a casa em busca de sua fantasia.

Surge em cena Flora que, após uma briga do casal, havia desaparecido para passar um tempo em Minas Gerais com a família. Flora também está paramentada com a fantasia de dominó e *a priori* é confundida pela empregada, que a toma por Elvira. A jovem retorna resolvida a reconciliar-se com Otávio, e, após revelar-se à empregada, é por ela alertada de que, naquela noite, ele teria um encontro com outra mulher. Flora



mostra-se decidida a permanecer na casa para surpreender Otávio, sugerindo através de um trocadilho que, neste jogo de dominós, seria ela quem ganharia a partida, o coração do jovem.

Enquanto ambas estão montando a mesa do jantar, surge na casa Ernesto, marido de Elvira que, ao deparar-se com uma mulher de dominó negro, julga esta ser sua esposa e, num acesso de fúria, ataca Flora, estrangulando-a. A jovem não tem tempo de reagir ou defender-se e é assassinada pelas mãos do tal Otelo, que enquanto pratica o ato não retira a máscara de sua vítima por medo de se acovardar, “Amo-te ainda, apesar de teu crime! Não quero ver o teu rosto, nem ouvir a tua voz, para não ter a fraqueza de te perdoar! Vais morrer amortalhada no dominó negro que escolheste para o teu noivado!” (Rocha, 1916a, p.20)

Flora é morta, e surge em cena Otávio, a segunda potencial vítima de Ernesto. O jovem busca inocentar-se, alegando não conhecer Elvira, mas Ernesto revela que, através de suborno, havia “comprado” sua empregada para que ela espionasse Elvira, lhe fora revelada a traição da esposa.

Os dois travam, então, uma batalha de forças, visto que Ernesto quer a vida de Otávio. É nesse momento que ouvimos de fora da cena a voz de Elvira exclamando pelo amante. A briga é interrompida e, perturbado, Ernesto revela a face por trás do cadáver por ele assassinado instantes atrás; ao ver Flora dá-se conta de seu “equívoco”. Otávio, que é salvo pela revelação, lamenta de prontidão a morte de seu verdadeiro amor.

Neste ínterim, de fora da cena, Maria aconselha a Elvira que ela fuja. E, na última cena da curta peça, quando Ernesto demanda de quem era a voz que clamou por Otávio, Maria adentra a sala, anunciando ter sido ela quem gritou pelo patrão, um gesto que acaba por salvar a vida de Elvira e inocentar de vez Otávio.

O episódio dramático de Guilhermina Rocha é classificado pela imprensa da época como um *grand-guignol* brasileiro, apresentando-se em uma estrutura sucinta, em um ato, típico do gênero francês. Em relação ao conteúdo, *Dominó Negro*, assim como *Volúpia*, provoca uma cisão não apenas pela残酷de explícita de seu desenrolar dramático, como também por trazer à cena um caso real cuja repercussão violenta era difundida nos principais jornais da época como um *fait divers*.



Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

O *grand-guignol* surge através da imprensa como uma terminologia que abarca a estranheza, crueza e violência do enredo criado por Guilhermina Rocha, que, ainda que ficcional, está profundamente ancorado nos dilemas de seu próprio tempo. O foco na história de vingança e mal entendido, a confusão entre as personagens causada pelo disfarce carnavalesco e a vítima que, inevitavelmente, acaba por ser a mulher “inocente” são elementos que aproximam o episódio dramático de Guilhermina Rocha com o gênero francês em voga no período (Almeida; Neves, 2025).

Conclusões Finais

Este artigo buscou traçar um paralelo entre as dramaturgias *Volúpia* e *Dominó Negro* de Guilhermina Rocha, associando a temática dos crimes passionais, em voga na imprensa brasileira no período que concerne 1890 e 1930, aproximando os *faits divers* dos gêneros dramáticos melodrama e *Grand-Guignol*.

Apesar da singularidade estrutural em cada uma das dramaturgias, sendo a primeira um drama em três atos com características melodramáticas, e a segunda um ato único à la *Grand-Guignol*, encontramos, no entanto, uma semelhança central no desencadeamento dramático de *Volúpia* e *Dominó Negro*, que escolho por fim destacar.

Se em *Volúpia* acompanhamos o esfacelamento interno do ideal de matrimônio a partir da descoberta de uma traição e a morte da mulher traída pelo próprio marido (traidor); em *Dominó Negro* assistimos ao assassinato de uma jovem que, alheia ao triângulo amoroso, torna-se mártir ao ser confundida por outra. Em ambos os casos, a crise de fúria que acomete os assassinos Henrique e Ernesto é direcionada àquelas que seriam denominadas segundo a criminologia tradicional como “vítimas ideais” (Mendelsohn, 1958)

Ou seja, apropriando-se da lógica torpe e patriarcalista que legitimava o uso da Legítima Defesa de Honra em casos de crimes passionais na época, e que acabaria por inocentar Henrique, caso fosse Violeta a traidora, ou Ernesto, caso fosse Elvira a assassinada (pois nesses casos, as mulheres assassinadas seriam “culpadas” pelo sentimento de desonra que desencadearia o descontrole emocional e o ato criminoso),



Guilhermina Rocha acaba por produzir uma crítica audaz da própria ideia de Legítima Defesa de Honra. Ao transformar em dramaturgia, e, portanto, elaborar de forma mais complexificada, ainda que ficcional, os *faits divers* divulgados pela imprensa da época, a autora abre espaço no teatro para um debate pertinente à sociedade do período.

Resta-nos a indagação final, seria esse o motivo de suas peças nunca terem sido encenadas? A temática sobre a qual Guilhermina repousa sua atenção acaba por desvelar uma crise dentro de um dos pilares centrais da sociedade burguesa, o casamento. Crise essa a qual o teatro dramático talvez ainda não estivesse preparado para receber em seus palcos.

Referências

- ALMEIDA, S. F. P.; NEVES, L. O. A emergência do Grand-Guignol no Brasil: um estudo sobre Dominó Negro (1916). **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 2, p. 195–216, 2025. DOI: [10.11606/issn.2238-3867.v24i2p195-216](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v24i2p195-216). Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/234437>. Acesso em: 2 set. 2025.
- ANDRADE, V. **O Florete e a Máscara**: Josephina Álvares de Azevedo, Dramaturga do Século XIX. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1995.
- BESSE, S. K. Crimes Passionais: A Campanha Contra os Assassinatos de Mulheres no Brasil: 1910-1940. **Revista Brasileira de História**, v. 9, p. 181–197, 1989.
- BRASIL. Decreto-Lei nº 847, de 11 de outubro de 1890. Código Penal
- BRASIL. Decreto-Lei nº779, de 1 de agosto de 2023. Código Penal.
- CHIARADIA, F. **A Companhia do Teatro São José**: A menina-dos-olhos de Paschoal Segreto. São Paulo: Hucitec, 2012.
- DA CRUZ, E.; CASTRO, A. “O primeiro ‘repórter’ feminino do Rio de Janeiro”: Virgínia Quaresma no Brasil. **Convergência Lusíada**, v. 32, p. 386–432, 2021.
- DUARTE, C. L. **Nísia Floresta**: Vida e Obra. Natal: UFRN, 1995.
- GIRARDI, M. F. G. A Evolução do direito de família brasileiro e o instituto do divórcio: uma proposta político-jurídica. In. **CONGRESSO BRASILEIRO DE DIREITO DE FAMÍLIA**, 3º, Belo Horizonte, 2001 -Anais...[Em linha]. Belo Horizonte: IBDFAM, 2001. Acesso: 11 abr. 2024. Disponível em: <https://www.ibdfam.org.br/assets/upload/anais/159.pdf>
- GORDON, M. **The Grand-Guignol**: Theatre of Fear and Terror. New York: Amok Press, 1988.
- GUIMARÃES, V. Primórdios da história do sensacionalismo no Brasil: os *faits divers* criminais. **ArtCultura**, [S. l.], v. 16, n. 29, 2016. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34324>. Acesso em: 10 abr. 2025.
- HAND, R. J.; WILSON, M. **Grand-Guignol**: The French theatre of horror. Exeter: University of Exeter Press, 2002.



Faits-divers e crimes passionais: a modernização do drama brasileiro a partir de uma perspectiva de gênero

- LOUSADA, I. **Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos.** Nos trilhos da violência contra a mulher: Virgínia Quaresma em Trânsitos Atlânticos. **Anais...** Florianópolis: 2010.
- MEDEIROS, E. O teatro brasileiro e a tentativa de modernização. **Terra Roxa e Outras Terras:** Revista de Estudos Literários, [S. l.], v. 14, p. 36–46, 2016. DOI: 10.5433/1678-2054.2008v14p36. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24894>. Acesso em: 2 set. 2025.
- MENDELSON, B. La victimologie. In. **Revue Française de Psychanalyse.** n.1, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1958.
- MENDES, C. M. *Fait divers*, um gênero do discurso. In. **RECORTE - Revista Eletrônica.** Três Corações: v. 11 - n.º 1, jan-jul 2014.
- MENDONÇA, A.; MARTINS, L. Nísia Floresta e o pioneirismo “invisível” do feminismo brasileiro. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 821–838, 2021. DOI: 10.12957/riae.2021.63431. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/riae/article/view/63431>. Acesso em: 1 set. 2025.
- NEEDELL, J. **Belle Époque Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PIERRON, A. (dir.) **Le Grand Guignol:** théâtre de peurs de la Belle Époque. Paris: Éditions Robert Laffont, 1995
- ROCHA, G. **Volúpia.** Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello & C., 1914.
- ROCHA, G. **Dominó Negro:** Episódio Dramático. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello & C., 1916a.
- ROCHA, G. **A Ressaca: scenas de Copacabana.** Rio de Janeiro: Typ. Pimenta de Mello & Cia, 1916b.
- SAKATA, K. L. S.; VIANA, C. C. Nísia Floresta: Uma história de educação e feminismo. **Cadernos da Fucamp**, v.20, n.47, p.55-73, 2021. Disponível em: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2494>. Acesso em: 01 set. 2025.
- SANTOS, P. C. P. **O Teatro Nacional na Belle Époque Tropical:** Teatro da Exposição Nacional de 1908 e Temporada Oficial de 1910 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. 2024. Tese (Doutorado em Organizações, Mediação e Circulação da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/T.27.2024.tde-23012025-124006. Acesso em: 2025-04-14.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950].** São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- WOOLF, V. **Profissões para mulheres e Outros Artigos Feministas.** Rio Grande do Sul: L&PM, 2012.

Hemeroteca Digital

- A Questão do Theatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 05 abr. 1910, p.3.
- BARRETO, Lima. Não as matem. **Correio da Noite**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1915, p.2.
- DIA Social. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1903, p.3.
- DO theatro para faculdades. **Correio Paulistano**, São Paulo, 8 out. 1916, p. 3.



Sofia Fransolin Pires de Almeida

FESTAS & Clubs. **O Tagarela**. Rio de Janeiro, 07 nov. 1902, p.6.
GAZETA Theatral: A Primeira de hoje. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 jul 1918, p. 4.
GUILHERMINA Rocha e sua peça O Caradura. **REVISTA das revistas**. Rio de Janeiro, 06 jun.1918, s./p.
HODIERNO Club. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 mar. 1903, p. 2.
NOTÍCIAS Theatraes. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 15 jun.1914, p.3.
O THEATRO. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 11 fev. 1922, p.11PALCOS e Salões. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 set. 1904, p.3b.
PALCOS e Salões. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 ago. 1905, p.4.
QUARESMA, Virgínia. **O Inferno do ciúme**: Marido assassina a mulher a tiros de pistola e, após a confissão do crime, evade-se. **A Época**, Rio de Janeiro, 04 dez. 1912, p.1.
RIBALDAS e Gambiarras. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 set. 1904, p.3a.
TELEGRAMAS Gerais. **Pacotilha**, São Luis, 20 ago. 1923, p.4.
THEATRO S. José. **Correio Paulistano**, São Paulo, 5 abr. 1915, p. 6.
ÚLTIMA Hora. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 de maio 1915, p. 7.
UMA peça de Guilhermina Rocha. **D. Quixote**, Rio de Janeiro, 21 set. 1921, nº228, p. 22.
VASCONCELLOS, Cecília. A Semana. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1926, p. 5.

Recebido em: 07/05/2025

Aceito em: 11/09/2025