



ROCHA, Lílian Rúbia da Costa. **A produção cultural do Brasil oitocentista e a atuação de mulheres no teatro popular**. Campinas: UNICAMP. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Orientadora: Larissa de O. Neves Catalão.

A PRODUÇÃO CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA E A ATUAÇÃO DE MULHERES NO TEATRO POPULAR

Lílian Rúbia da Costa Rocha

RESUMO

Este ensaio busca refletir sobre o teatro popular no final do século XIX, a partir da perspectiva da produção teatral e de seu impacto na vida cultural do período. Destacaremos a atuação de algumas mulheres que ocuparam os palcos nesse momento e despontaram pelo seu protagonismo, quebrando vários paradigmas. Para tanto, utilizaremos autores que discutem sobre arte a partir do ponto de vista da política. Apresentarei algumas artistas que estiveram presentes nos palcos brasileiros. Desde já, ressalto não ser possível realizar tal debate sem levar em consideração os diferentes aspectos que atravessam questões como gênero, classe e etnia. Apesar da escassez de trabalhos que documentam a atuação de artistas negras no teatro popular, temos o registro da atuação da Ascendina Santos, atriz negra que fez sucesso no Teatro de Revista. Também temos outras mulheres que compuseram este cenário, como Cinira Polonio e Chiquinha Gonzaga. Essas duas grandes artistas se notabilizaram pela transgressão à moral e aos bons costumes. Com trajetórias semelhantes, elas atuaram no Teatro de Revista por longo tempo. Este artigo busca compreender a atuação e formação de artistas que transgrediram os papéis atribuídos a elas em um momento de fortes tensões e imposições às mulheres.

Palavras-chave:

Teatro-popular. Produção cultural. Feminismo.

ABSTRACT

The present essay aims at discussing popular theater in the late XIX century, from a theater production perspective and its impact on cultural life in that period. Roles played by women that occupied those stages and what prominence they performed will get special attention, breaking different paradigms. With that intent, I will use

authors who think about art from a political point of view. I will depict some female artists who were on Brazilian stages. As of now, I would like to emphasize that such debate is not possible without taking into consideration vital aspects that cut through the theme such as gender, class, and ethnicity. Although papers documenting the role performed by black artists in popular theater are very seldom, records of Ascendina Santos, a famous black actress who made a successful career in revue theater can be found. We can also find other women who helped build this scenario like Cinira Polonio and Chiquinha Gonzaga. These two great artists became distinguished by breaking out of what was considered as 'decency' at that time. With similar careers, they operated in Revue theater for a long time. This article seeks comprehension of roles played by and education of artists who did not comply with roles assigned to them at a time of great tension and impositions towards women.

Keywords:

Popular theater. Cultural production. Feminism.

A vida cultural oitocentista foi constituída por diferentes movimentos. O primeiro aspecto importante diz respeito à urbanização do país, já que, até então, o Brasil não havia vivenciado a experiência da cidade grande. As dinâmicas sociais e a vida pública ganhavam outras dimensões. A historiografia nos apresenta o amplo panorama dessa formação da população da cidade. A Lei do Ventre Livre, em 1871, depois, a Abolição, em 1888, que puseram negros e libertos em movimento, a imigração europeia para o Brasil, a migração de diferentes populações para cidade, como a indígena, compuseram a massa de trabalhadores livres na capital federal e em outras cidades do país. A Proclamação da República, em 1889, também marcou o período. Estava em curso um projeto de modernização e civilização com iniciativas disciplinares que tinha como modelo os parâmetros de modernidade da Europa. Em nome do chamado Progresso ganharam força propostas de higienização. Houve investimento em iluminação e projetos de limpeza, e a contenção social teve grande apelo ao basear-se em saberes médicos e psiquiátricos. As populações que viviam nos centros das cidades foram expulsas para regiões mais distantes.

A historiadora Iara Souza, em seu artigo "Sobre o tipo popular – imagens do(s) brasileiro(s) na virada do século" (2002), nos ajuda a compreender os movimentos artísticos do Rio de Janeiro desse final do século XIX. Na capital federal, a rua era o repositório fundamental da diversidade de tipos urbanos, a matéria-prima para artistas das artes visuais, cênicas e para literatos. É importante ressaltar que o Circo-teatro e o Teatro de Revista sempre se apoiaram em tipos populares que

refletiam o panorama político-social do momento. A experiência vivenciada nas ruas permitia aos artistas descobrirem o mundo urbano nos seus hábitos e sofrimentos, e desvendar seus atributos e perigos. A cidade vivia uma dualidade: ao mesmo tempo em que era apresentada pelas elites como um moderno cartão-postal do país, era considerada perigosa pela presença popular e suas lutas. Essa população, por sua vez, tinha como aliado o anonimato da grande cidade.

Intelectuais e artistas também utilizavam a experiência das ruas para criar sua arte. Para eles, a dualidade também se fazia presente. Coexistiam duas propostas: uma, que dialogava com essa rua e seus personagens, experimentando um universo de identidades conflituosas; e outra, chamada “arte acadêmica”, que era ensinada nas academias de belas-artes e em alguma medida também dialogava com a rua, mas priorizando a cultura de inspiração clássica. De modo algum, procuro aqui limitar o debate em dois grandes blocos, mas identifico estes dois projetos fundamentais para entender os movimentos culturais desse período.

O Circo-teatro e o Teatro de Revista surgiram no Brasil no final do século XIX, em meio a todos esses acontecimentos. Rapidamente, ganham grande popularidade no país, emergindo no bojo de movimentos artísticos que agitavam a vida cultural oitocentista de várias cidades. Destaco aqui Rio de Janeiro, Santos e cidades de partes de Minas Gerais, pois tiveram forte presença do teatro popular e também por existir uma produção intelectual relevante nestas regiões, em que se propunham critérios de análise próprios ao estudo desse teatro. É importante ressaltar que, com relação a Santos, ainda existem poucos estudos que documentam o teatro popular nesse período. Mas menciono aqui, porque, na pesquisa que realizei em arquivos, descobri um rico acervo que comprova que Santos recebeu grandes companhias de circo e teatro e, assim como o Rio e Minas, também teve grande relevância no panorama cultural do país.

As mencionadas cidades faziam parte do “discurso do progresso”, principalmente por sua efervescência econômica, que produziu mudanças nos hábitos e costumes. Nesse novo modo de viver, a vida abria espaço para criação de ambientes de divertimento coletivo para a população, como cafés, botequins e teatros. Nesse processo, criam-se condições para a inauguração da vida noturna e boêmia das grandes cidades no Brasil. Tanto o circo como Teatro de Revista foram

importantes difusores das artes como entretenimento e diversão. Os palcos revisteiros e circenses produziram e divulgaram as mais diversas companhias, que buscavam, através do seu teatro, encantar e divertir diferentes plateias. Regina Horta, em seu livro, “Noites Circense: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no Século XIX” (1995), nos ajuda a compreender a dimensão que esses espetáculos tiveram na vida cultural oitocentista a partir do seu estudo sobre Minas Gerais.

Os espetáculos de teatro e circo constituem um dos importantes momentos dessa vida cultural, dada sua frequência “pois os espetáculos aconteciam regularmente”, sua amplitude “atingindo um grande número de cidades e vilas em diferentes regiões da Província” e sua influência no cotidiano dos habitantes de diversas localidades mineiras (DUARTE, 1995, p. 17).

Horta abre um debate importantíssimo sobre a atuação das companhias de circo e teatro em Minas Gerais. Identifica o projeto civilizador das iniciativas disciplinares, contra as quais o circo e o teatro se colocaram, em alguma medida, na contramão. Segundo Horta, esse projeto civilizador buscava, através da fixação das populações e da governamentalidade, desenvolver uma sociedade orientada para a centralização e a hierarquização. Nela, o controle social, exercido por meio de instituições disciplinadoras, que se instauram com base em saberes médicos e psiquiátricos, como escolas, prisões e hospitais, era fundamental. Assim foram construídos os saberes racionais em meio às lutas na sociedade oitocentista. Essa forma de vida artística, de grupos nômades, como a autora identifica, formados por artistas ambulantes, índios, ciganos e vagabundos, prejudicou a construção dessa proposta totalizante.

O circo fugia desses discursos racionalizadores ao proporcionar ao seu público diversão descomprometida com o real e o verossímil. De acordo com Horta, o circo trouxe uma visão de mundo “não-representativa”, na qual se abandonava o pensamento dicotômico sobre a relação corpo-espírito, verdadeiro-falso, autenticidade-ilusão, certeza-dúvida, morte-vida. O riso tinha papel fundamental nesse processo, pois, através dele, vivenciava-se a ambiguidade alegremente. Através de experiências grotescas se brincava com a dor, a morte, a razão, os poderes instituídos, o real e a verdade. A sátira é recurso, como se sabe, utilizado largamente a partir de discursos não verbais, na qual a gestualidade e a musicalidade ganhavam

a cena com roupas extravagantes e palavras mágicas. Essa teatralidade tinha como discurso fundante o corpo. Se, para o teatro erudito, o texto tem papel fundamental, neste circo, a cena é construída a partir do corpo. Outro aspecto relevante do circo desse período é sua característica híbrida, pois ele incorporava, com facilidade, artistas de rua e dançarinos. Era comum que companhias circenses interagissem com a diversidade regional, e artistas locais, passando a montar espetáculos influenciados por essa interação. Danças regionais e indígenas, cantos, linguagem e *performance* de encantadores de cobras e curandeiros eram, assim, incorporadas à concepção de espetáculo circense.

O circo se apresentava para muitos como outra possibilidade de vida. Se, por um lado, havia um projeto visando o controle total, por outro havia o circo, construindo um espaço de possibilidades para aqueles que estavam na contramão, buscando vivenciar experiências artísticas que lhes permitissem outro modo de estar no mundo. O circense Benjamim de Oliveira, por exemplo, é resultado desse processo. Mineiro, filho de uma escrava, nasceu sob a Lei do Ventre Livre e encontrou no circo, quando ainda era criança, uma possibilidade de vida. Durante sua trajetória, passou por diversos circos e se tornou, após rigoroso e complexo processo de formação artística, um artista múltiplo. A produção circense de época era resultado desse processo de formação, socialização e aprendizado, transmitido pelos próprios artistas no cotidiano do circo¹.

É importante ressaltar que muitos dos artistas do teatro de revista obtinham sua formação no circo e a ela davam continuidade no dia a dia das companhias de Revista. Nesse processo, arte e vida eram duas coisas inseparáveis. Esses artistas viviam para e da sua arte, e foram capazes de construir “heterotopias de desvio”, ocupando lugares marginais que abrigaram indivíduos com comportamentos considerados desviantes pela norma. Esses espaços construíram uma lógica própria de funcionamento e de fruição. Espaço e tempo tinham vida própria: fechados em si mesmos, a imaginação ganhava ali outros contornos na ruptura com a vida ordinária, e dali surgiam representações polifônicas da vida².

¹ Vide: SILVA, Ermínia Silvia. *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade Circense no Brasil*.

² Michel Foucault (2013), sobre o “corpo utópico” e as “heterotopias”.

O Circo-teatro e o Teatro de Revista foram importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Movidos por amplo público e gozando de bastante popularidade, essas formas de teatro abriam espaço para as mais variadas formas de teatralidade, música, cinema e até para festas populares. Seus espetáculos tipicamente populares, voltados para diversão e entretenimento, se negavam a exercer uma missão civilizadora e que tivesse um papel educativo, assumindo uma “função social”³.

É importante refletir sobre dois aspectos, que considero fundamentais nesse tipo de teatro: a produção e a diversão. Buscarei desmistificar tais conceitos. O filósofo Walter Benjamin, em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, deu legitimidade ao produto da cultura de massa, utilizando o cinema, tido então, nos anos 1930, como “arte nova”, para explicar um conjunto de atitudes novas com relação à arte. O autor referiu-se a esse período como sendo “a época das técnicas de reprodução”, defendendo que se precisava levar em consideração o conjunto de relações que envolviam a produção e a difusão artística. Seu argumento era que toda transformação, que teve o poder de modificar profundamente o meio de vida das comunidades humanas, também modificou o seu modo de sentir e perceber a arte. Desde o momento em que a produção artística passou a se basear nas “técnicas de reprodução” – e não no ritual, na sacralidade –, houve também emancipação da obra de arte frente o seu papel tradicional de servir à transcendência. Outra forma de práxis emerge – a política, uma vez que a arte se tornava uma experiência mundana pública desvinculada da esfera ritual.

Já do ponto de vista do divertimento, Benjamin fez uma diferenciação entre “diversão” e “concentração”. A primeira é feita para ter apreciação pelo público. A segunda é feita como “arte e pela arte”, e existe independentemente da apreciação de terceiros. Essa visão nos ajuda a compreender a variedade de teatro que estudamos aqui, que tem a recepção como parte de seu espetáculo:

Vê-se bem que reencontramos, no fim de contas, a velha recriminação: as massas procuram a diversão, mas a arte exige a concentração. Trata-se de um lugar comum; resta perguntar se ele oferece uma boa perspectiva para se entender o cinema. Necessário, assim, esmiuçar o assunto. A fim de traduzir a oposição entre diversão e concentração, poder-se-ia dizer isto:

³ Vide: SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade Circense no Brasil*.

aquele que se concentra, diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido da paisagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. Nada de mais significativo com relação a isso do que um edifício. Em todos os tempos, a arquitetura nos apresentou modelos de obra de arte que só são acolhidos pela diversão coletiva. As leis de tal acolhida são das mais ricas em ensinamentos (BENJAMIM, 1983, p. 26).

Entre o final do século XIX e início do século XX, o teatro é sustentado pelo mercado. A atividade profissional se inscrevia no plano econômico, no qual o público pagava pelo ingresso que lhe dava direito a usufruir do espetáculo. Nesse momento, um empreendimento que fez grande sucesso foi o Teatro de Variedades. Era um espaço que recebia espetáculos variados, como de Teatro de Revista, além de companhias mambembes, dentre outros. Já no plano artístico, as relações eram mais complexas. O trabalho dos atores era central na produção do espetáculo, já que ele oferecia o objeto de fruição que criava. O público apreciava não apenas o espetáculo, mas também o artista criador⁴. O artista popular é solidário com seu público e estabelece com ele uma relação direta. Não é simplesmente uma relação de troca, mas de reciprocidade. É um teatro baseado na habilidade do intérprete e nas técnicas de improvisação, no qual o artista constrói, ao longo do tempo, repertórios de frases verbais, gestuais e corporais. Os atores se especializam em determinados “tipos”, formados a partir de repertório técnico, ano após ano. O texto é sempre um roteiro aberto que se completa em cena, não existindo, nesse caso, a figura do diretor, mas sim a do “encenador”, que é responsável junto aos atores, pelas montagens teatrais⁵.

Nesse período, esse tipo de teatro não recebia nenhum incentivo governamental. Era um teatro comercial que sobrevivia da bilheteria e que possibilitava aos artistas um espaço de trabalho. Inclusive para as mulheres, que, nesse momento, ainda estavam restritas ao universo doméstico. Muitas mulheres passaram a fazer parte da vida pública das cidades justamente por meio das companhias de Teatro de Revista, que lhes possibilitou inserção no mercado de trabalho a partir de um trabalho com o corpo. É importante lembrar que no início do século ainda existiam companhias em que personagens de mulheres eram

⁴ METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*.

⁵ METZLER, Marta. *Idem*, ibidem.

interpretados por homens vestidos com roupas e maquiagem de mulheres. Por esse motivo, as atrizes eram alvo de preconceito. No livro “A Condição Feminina no Rio de Janeiro do Século XIX” (1993), há relatos de viajantes do período que se referiam às atrizes como prostitutas:

ENTUSIASMO PELAS ATRIZES

Em todo o mundo, os atores e as atrizes têm frequentemente reputação duvidosa. Sem dúvida, em nosso país, é das mais injustas. Mas, no Brasil, uma atriz que não seja uma prostituta seria incapaz para os palcos dos teatros. Parece estranho que a cidade do Rio de Janeiro, com mais de quatrocentos mil habitantes, não possa manter um teatro de ópera. Emprego a palavra respeitável tanto com referência ao tamanho, quanto com referência a moralidade. 1865. John Codman (LEITE, 1993, p. 173).

As atrizes eram consideradas por muitos como prostitutas, independentemente se eram profissionais do sexo ou não. Acreditava-se que as mulheres deveriam estar restritas ao lar e, de preferência, cuidando de suas famílias, lugares tidos como prioritariamente femininos. Só o fato de essas atrizes ocuparem o palco já era motivo para desprestigiá-las. Seu trabalho não era legitimado.

Outros viajantes viam na presença das atrizes em cena a possibilidade de verem mulheres nos espaços públicos, e, ainda outros, identificavam haver menos liberdade para as atrizes no teatro que para as mulheres frequentadoras da igreja. Fato curioso, mas plausível, já que as atrizes, por estarem expostas ao público, mereciam maior controle. Há também, nesses relatos, outro dado relevante: os teatros populares eram frequentados tanto por homens como por mulheres.

TEATRO AMADOR

(...) Estes senhores nos trouxeram entradas para um teatro de amadores franceses, que representa *vaudevilles*, a cada quinze dias. A sala é bem grande: existe uma galeria ampla para as senhoras e os homens ficam na plateia.

(...) Havia lá pessoas muito bonitas, mulheres graciosas, que é possível reencontrar ao percorrer as lojas de novidade da rua principal. Até agora, fugi, pois ainda não vi uma senhora brasileira, já que quase nunca saem de casa e é difícil ser admitidas a estas. Quase não existe vida social (...) 1834. Joseph de Rochette (LEITE, 1993, p. 172).

TEATRO É MENOS LIVRE QUE A IGREJA

Geralmente, as mulheres se comportam muito melhor, embora haja entre elas numerosos casos de depravação. O gosto pelos prazeres dos sentidos, muito precoce nos jovens, lhes dá, em boa companhia, uma atitude tímida ou acanhada. A mesma timidez, o mesmo acanhamento é observado entre as moças; mas pode ser atribuído ao pouco hábito que têm de vida social. A espécie de reclusão, em que são mantidas, faz com que raramente um homem tenha ocasião de falar com a pessoa com que quer casar, antes de

tê-la pedido em casamento. Quando os pais da jovem não são severos demais, às vezes consegue conversar com ela, mas sempre na presença deles. “É sobretudo nas igrejas”, observou M. Gabert, “que o amor se insinua mais facilmente entre as moças e age com maior mistério. O teatro lhes oferece menos liberdade, porque como ficam fechadas nos camarotes com a família, nenhum estranho a ele pode ser admitido, sob qualquer pretexto; os jovens amantes ficam, então, apenas com a interpretação dos olhares”. 1817. Louis de Freycinet. (LEITE, 1993, p. 170).

As atrizes sofriam vários preconceitos nesse período. Primeiro, pelo simples fato de ocuparem o espaço público. Segundo, por realizar atividade vista por muitos como ilegítima. E terceiro, ainda mais problemático, eram atrizes do teatro popular, teatro que se colocava no plano da diversão e do entretenimento, visto como uma arte menor. Neste cenário, se faz necessário utilizar outra categoria de análise, além da de gênero, pois se aqui identificamos a presença de mulheres brancas na cena revisteira e circense, dificilmente encontramos menção à atuação de atrizes negras. Temos poucos registros da presença da mulher negra no Teatro de Revista no final do século XIX. O historiador Tiago Gomes, em “Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920” (2004), cita a companhia de teatro de revista negra criada em 1926 e diz que foi muito comum, nos palcos revisteiros do final do século XIX, artistas que pintavam seus rostos com tinta preta para interpretar personagens de pele escura.

Isto prova que, para estudarmos o feminismo, precisamos pensar também na questão “étnico-racial”, uma vez que vivemos em uma sociedade que, além de machista, também é racista. Deise Brito, em sua dissertação “Um ator de fronteira: Uma análise do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40” (2011), traz registros da atuação de atrizes negras no Teatro de Revista. Dentre elas, Ascendina Santos, no início do século XX. Há registros históricos da presença negra no teatro popular. No entanto, ainda faltam trabalhos que documentem a história da atuação das atrizes negras no século XIX. Abaixo, foto de Ascendina Santos⁶.

⁶ Foto de Ascendina Santos. Disponível em: <<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/preconceito-racial-no-teatro?id=2189391%3ABlogPost%3A180227&page=3>>. Acesso em: 21 dez. 2015.



Imagem 1: Foto de Ascendina Santos.

Ascendina dos Santos, mulher negra de origem humilde que por seu talento e capacidade alcançou a popularidade e foi uma atriz que se tornou a maior “novidade do teatro popular em 1926” (BRITO, 2011). Ela dançava, cantava e contracenava, se tornou pioneira em termos da representação de um papel por uma artista negra naquele ano. Ex-cozinheira, ela foi descoberta por Pascoal Segreto, empresário do ramo teatral, despertou a atenção do público e colunistas, a princípio por ser negra e depois por reunir habilidades performáticas que a colocava no mesmo patamar de atrizes de sucesso. Apesar, de ironias e reprodução de estereótipos em torno de sua figura, ela foi representada em diferentes revistas teatrais da época. Ela se mostrou orgulhosa de sua cor e expressou uma consciência das possibilidades de ascensão social a que estavam propensos a cultura e os artistas negros do período. No entanto, não temos o registro de sua trajetória em livros sobre companhias, artistas e

espetáculos e nos deparamos com escassa documentação sobre Ascendina dos Santos na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT⁷.

Cinira Polonio e Chiquinha Gonzaga foram duas grandes artistas do período, e se notabilizaram pela transgressão à moral e aos bons costumes. Com trajetórias semelhantes, essas duas artistas aturam no Teatro de Revista por longo tempo. Ângela Reis realizou belíssimo trabalho em “Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX” (1999), que nos ajuda a compreender a atuação e formação de artistas que transgrediram os papéis atribuídos a elas em um momento de fortes tensões e imposições às mulheres.

Cinira Polônio, além de atriz, também foi dramaturga, compositora, maestrina e dona de companhias teatrais. Nunca se casou. Teve uma vida amorosa movimentada, e sua trajetória foi marcada por constantes viagens entre o Brasil e a Europa, demonstração de liberdade pessoal e independência bastante incomum para as mulheres daquele período. Já Chiquinha Gonzaga produziu revistas para o teatro na Praça Tiradentes. Vivia profissionalmente da música, mantinha uma vida amorosa discreta, mas ativa.

Segue abaixo, à esquerda, foto de Chiquinha Gonzaga, e, ao seu lado, foto da Cinira Polonio⁸:

⁷ ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A Presença Negra no Teatro de Revista de 1920*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

⁸ Foto de Chiquinha Gonzaga, acessada em 21-12-2015. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/m_de_marina/assets_c/2014/09/485868_440141999355554_13713034_93_n-76221.html. Foto de Cinira Polonio retirada do livro: *Fora do Sério: Um panorama do teatro de revista no Brasil* de Delson Antunes.



Imagem 2: Foto de Chiquinha Gonzaga

Em seu trabalho, Ângela Reis fez referências à Chiquinha Gonzaga como compositora, boêmia, ativista política, abolicionista, militante da causa dos direitos autorais e uma das fundadoras da SBAT- Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Cinira Polonio também é associada a luta por direitos, não só como autora teatral, mas também como cidadã. Ao longo de suas trajetórias, as duas artistas compartilharam alguns trabalhos, tanto em espetáculos, como em outros contatos da sua vida profissional. As duas também viveram um período em Portugal e fizeram grande sucesso, demonstrando assim sua independência.

Essas duas mulheres, com vida profissional ativa e independente, estão no início de mudanças dos papéis exercidos pelas mulheres na sociedade brasileira. Na segunda metade do século XIX, o Brasil passava, como já mencionado, por várias transformações que culminaram em mudanças sociais e econômicas. Os movimentos abolicionistas e republicanos, além do processo de modernização dos costumes, que afetava a vida das mulheres da classe urbana mais favorecida. Nesse período, o Rio de Janeiro foi palco das primeiras manifestações feministas, lideradas por mulheres cultas da classe média do país. Através de jornais editados por mulheres, elas reuniram um bom número de mulheres que reivindicavam educação para as brasileiras. Nessa efervescência política, França Júnior escreveu a comédia “As doutoras” (1889), a peça que retratava os conflitos relacionados aos papéis sociais que poderiam ou não ser desempenhados pelas mulheres. O conflito se desenvolvia

na vida de um casal em que a mulher desejava estudar e ser médica. Apesar de conseguir se formar ela acaba, ao final, se cansando e sendo apenas mãe. Mesmo com o final desastroso, que reforçava o lugar imposto às mulheres, a peça colocava em cena uma visão em que se preconizava um novo papel para as mulheres, colocando em debate a “educação feminina”.

A imprensa feminista ganha força nesse período. Surgem jornais escritos, editados por mulheres e para as mulheres. Além das já conhecidas reivindicações pela educação feminina, os jornais feministas ampliaram suas reivindicações e passaram a debater o status legal da mulher, as relações familiares, o acesso à educação e a possibilidades profissionais mais elevadas, até chegarem à reivindicação do voto das mulheres. A luta pelo voto feminino começou a partir da agitação republicana do final da década de 1880, fortalecendo o desejo feminista por direitos políticos. Apesar de grande dificuldade, o movimento sufragista continuou em atividade no início do século XX, até obter sucesso em 1932, momento em que o voto feminino foi assegurado. Outro importante aliado das feministas, nesse momento, foram os salões literários, utilizados como instrumento de socialização das mulheres no século XIX. Criados a partir da influência francesa no Brasil, eram frequentados por jovens da elite. Tanto Cinira Polonio como Chiquinha Gonzaga tomaram parte desses movimentos feministas que foram bastante atuantes, principalmente, na segunda metade do século XIX⁹.

É fundamental compreender que esse movimento feminista do século XIX está voltado para mulheres brancas e de classe média, ou da elite intelectual do país. Podemos perceber essas relações nos movimentos que pouco se referem à situação da mulher negra, inclusive, no que se refere ao teatro popular. Nesse caso, compreendo que a reflexão sobre gênero deve ser tratada a partir das estruturas de relações de poder presentes na sociedade, como sugeriu Rita Segato em “Os percursos do gênero na antropologia e para além dela” (1997, p. 2):

Apesar de ter sido tradicionalmente deixada nas mãos das mulheres, a reflexão sobre gênero, em verdade, trata de uma estrutura de relações e, portanto, diz respeito a todos, esclarecendo-nos sobre os meandros das estruturas de poder e os enigmas da subordinação voluntária em geral, além

⁹ Vide: REIS, Ângela. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*.

de originar um discurso elucidador sobre a implantação de outros arranjos hierárquicos na sociedade, ao permitir-nos falar sobre outras formas de sujeição, sejam elas étnicas, raciais, regionais ou as que se instalam entre os impérios e as nações periféricas.

Repensar o teatro popular e as lutas políticas do final do século XIX e início do XX, por meio da atuação de mulheres, foi uma estratégia para refletirmos sobre a vida cultural, das formas de sociabilidade aos conflitos e possibilidades de ascensão social das artistas da época.

Bibliografia

ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A Presença Negra no Teatro de Revista de 1920*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

ANTUNES, Delson. *Fora do Sério - Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro. Ed. Funarte, 2002.

BENJAMIM, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos Escolhidos*. São Paulo. Ed. Abril Cultural, 1983.

BRITO, Deise Santos de. *Um ator de fronteira: Uma análise do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40*. São Paulo. Dissertação de mestrado apresentada Escola de Comunicação e Arte – USP, 2011.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas/SP. Ed. Unicamp, 1995.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas/SP. Ed. Unicamp, 2004.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, Edições, 2013.

METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2015.

LEITE, Míriam Moreira (org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro*. Século XIX. São Paulo, Ed. Hucitec, 1993.

MOREIRA, Miriam Lifchitz. *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros*. São Paulo. Ed. Universidade de São Paulo, 1993.

PEREIRA, Taís Assunção Curi. *Theatro Guarany: O renascer de um palco centenário*. Santos/SP. Ed. Comunnicar, 2008.

REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro. Ed. Arquivo Nacional, 1999.

SEGATO, Rita Laura. Os percursos do gênero na antropologia e para além dela. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, volume XII, nº 2, jul./dez..1997.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo. Ed. Altana, 2007.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. Sobre o tipo popular – Imagens dos(s) brasileiros(s) na virada do século. In: _____. *Razão e paixão na política*. Brasília. Ed. Universidade de Brasília, 2002.