# ENTRE O "CONGRESSO FEMINISTA" E A "PERVERSIDADE": OS DEBATES SOBRE GÊNERO, TEATRO E CULTURA NAS PÁGINAS DA COMPOSIÇÃO TEATRAL SONHO DE ÓPIO

# BETWEEN "FEMINIST CONGRESS" AND "PERVERSITY": THE DEBATES ON GENDER, THEATER AND CULTURE IN THE PAGES OF THE THEATRICAL COMPOSITION SONHO DE ÓPIO

Rebeca Natacha de Oliveira Pinto[1]

**Resumo**
A partir da composição *Sonho de Ópio*, encenada pela Companhia Teatral São José, este trabalho se propõe a refletir sobre as imbricadas relações entre participação política feminina e o universo cultural carioca na Primeira República. Para tanto, o conceito de gênero se faz relevante, na tentativa de ressignificar a atuação e experiências femininas, revelando protagonismo social tanto na esfera pública, como em aspectos privados. Intentaremos perceber como as personagens femininas "Suffragista" e "Perversidade" nos fornecem indícios para compreender como mulheres, de diversos segmentos sociais, ocuparam o espaço público e o universo do entretenimento carioca dos anos 1920, em meio às profundas desigualdades de gênero.
**Palavras-Chave**: Gênero. Rio de Janeiro. Teatro de Revistas. Companhia teatral São José



**Abstract**
Based on the composition *Sonho de Ópio*, staged by the Companhia Teatral São José, this work aims to reflect on the interwoven relationships between female political participation and the cultural universe of Rio de Janeiro in the First Republic. For this, the concept of gender becomes relevant, in an attempt to reframe women's performance and experiences, revealing social protagonism both in the public sphere and in private aspects (SCOTT, 1992; PERROT, 1988; THOMPSON, 1998). We will try to understand how the female characters "Suffragista" and "Perversidade" provide us with clues to understand how women, from different social segments, occupied the public space and the universe of entertainment in the 1920s, in the midst of profound gender inequalities.
**Keywords**: Gender. Rio de Janeiro. Vaudeville. São José Theater Company

Rio de Janeiro, dezembro de 1923. Os jornais cariocas anunciavam a estreia da peça *Sonho de Ópio*, da Companhia Teatral São José. Esta Companhia fazia parte da Empresa de Paschoal Segretto[2], um importante

[1] Doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense. Professora de História da Rede Estadual de Educação no Rio de Janeiro. Pesquisadora no Grupo de História Social da Educação na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro – RJ, Brasil. E-mail: rebecanatacha@gmail.com
[2] Paschoal Segretto foi um empresário no campo das expressões artísticas, proprietário de uma diversificada quantidade de casas de espetáculos, que não se restringiam a empreendimentos teatrais. Não realizava nenhuma função nos palcos, apenas "financiava as produções de companhias teatrais de sua empresa (ou mesmo de outras empresas) e negociava suas casas de espetáculos para serem ocupadas por outras companhias interessadas". Um dos seus

empresário do ramo teatral da capital federal nas primeiras décadas do século XX. A composição trazia em seus quadros representações de ambientes imaginados, como se fossem sonhos, articulando nas falas das personagens conflitos e debates sobre participação política feminina na Primeira República.

Para a construção deste artigo, a utilização instrumental do conceito de gênero faz-se extremamente importante. Para Maria Odila Dias, as interpretações acerca das identidades femininas somente virão à luz na medida em que "diferentes conjunturas do passado forem gradativamente documentadas", a fim de que possa emergir não apenas a história da dominação masculina, mas, sobretudo, os papéis informais, as improvisações, a resistência das mulheres (DIAS, 1994, p. 274).

Joan Scott aponta que esse conceito se consolida como um lugar de debates e lutas, especialmente no que tange à compreensão do que seria natural ou social, uma vez que masculino e feminino não se dividem simplesmente entre as linhas simplórias e concisas (SCOTT, 2012). Para Scott,



> o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder. [...] Quando as(os) historiadoras(es) buscam encontrar as maneiras pelas quais o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, elas(eles) começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e as maneiras particulares e situadas dentro de contextos específicos, pelas quais a política constrói o gênero, e o gênero constrói a política (SCOTT, 1991, p.17).

Segundo essa autora, gênero é, então, sempre uma tentativa de amenizar as ansiedades coletivas sobre os significados da diferença sexual, necessariamente imprecisos. Imprecisos, pois, a despeito das distinções visivelmente anatômicas entre os corpos (quaisquer que sejam suas variações), não há limites na atribuição de significados a eles (SCOTT, 2012, p.339). Observa-se como essa construção teórica se apresenta numa perspectiva relacional, sendo também um lugar perpétuo para percepção das múltiplas possibilidades de participação das mulheres, tornando-as sujeitos sociais ativos,

empreendimentos de maior sucesso foi a Companhia do teatro São José, localizada na Praça Tiradentes.

que lutavam contra as hierarquias estabelecidas e produziam suas próprias experiências.

A partir da referida peça teatral, buscarei refletir como o teatro de revistas foi um importante espaço para protagonismo feminino nos anos 1920. Fruto das minhas pesquisas no doutorado, as personagens femininas inseridas nesta composição nos fornecem indícios para percebermos como as mulheres, de diversos segmentos sociais, ocuparam o espaço público e o universo do entretenimento carioca, em meio às profundas desigualdades de gênero.

*Entre personagens e possibilidades: os debates em torno do "Congresso Feminista"*

A composição teatral *Sonho de Ópio* possuía 66 páginas e estava dividida em dois atos e 16 quadros, sendo avalizada pela censura teatral em 09 de agosto de 1923. Foi apresentada pela Companhia do Teatro São José[3], na Praça Tiradentes, no segundo semestre de 1923, com enorme sucesso de público. Articulava em seus esquetes uma ampla participação de personagens femininas, entre elas a "Suffragista", a "Perversidade", a "Maledicência", a "Vendedora de Amores", a "Vendedora de Alegria", a "Mãe", a "Noiva", a "Creada", a "Boneca", a "Modista", entre outras. Entre elas, buscaremos nos debruçar sobre duas com um maior afinco: a "Suffragista" e a "Perversidade". A escolha dessas personagens se fez em função de seus discursos, nos quais debatiam a importância do protagonismo feminino e divergiam do espectro de esposa dócil e cordata.



[3] Essa trupe teatral, entre 1910 e 1930, produziu uma enorme quantidade de peças, sendo um importante espaço de fomento de novas produções, novos compositores teatrais e novas artistas do teatro de revistas. De acordo com Tiago de Melo Gomes, essa companhia era praticamente imbatível em termos de quantidade de ingressos vendidos. Possuía ingressos a preços muito acessíveis, assim como camarotes para o público de poder aquisitivo mais elevado, permitindo uma enorme heterogeneidade na plateia. Ou seja, possibilitava que uma mesma revista tivesse diferentes percepções, dialogando com as características e concepções dos diversos grupos sociais que acorriam aos espetáculos. Essa Cia. esteve em atividade por mais de 20 anos, sendo um espaço privilegiado para ascensão e prestígio na carreira de diferentes artistas. Teve um enorme destaque no cenário cultural carioca, não apenas pelo investimento do empresário Paschoal Segretto, mas também pela grande capacidade de articular em suas peças um profundo diálogo com o cotidiano da capital federal. (GOMES, 2004).

Tinha um elenco de estrelas consagradas no universo teatral, entre elas Cinira Polônio, Pepa Ruiz, Aracy Côrtes, Henriqueta Brieba, Francisco Alves e Vicente Celestino. Seus autores foram Duque[4] e Barão[5], já tendo estes uma vasta experiência com o universo do entretenimento, construindo composições que pouco eram afetadas pela ação da censura (AGUIAR, 2013, p.35-36).

A peça se inicia com comentários de "Barnabé", uma espécie de interlocutor de alguns quadros da composição, e após uma breve apresentação de sua personagem, este anuncia o quadro "Congresso Feminista":

> "O CONGRESSO FEMINISTA"
> SCENA
> ESCUDEIRO, DEPOIS SUFFRAGISTA
>
> ESCUDEIRO
> Temel-a travada hoje. São coisas do fim do mundo. Quererem agora que as mulheres ocupem o logar dos homens! Mas, é o que merecem mesmo os meus semelhantes, que não sabem guardar suas posições. E o que me faz raiva, chorar de desespero, é ser obrigado a servir de chefe de protocolo nesta joga. Que hei de fazer? Tenho que obedecer para poder trabalhar. Tenho que trabalhar para poder ganhar dinheiro. Tenho que ganhar dinheiro para não apanhar da minha mulher. Abaixo o feminismo.
>
> SUFFRAGISTA (entra)
> Boa noite, pobre homem.
>
> ESCUDEIRO
> Boa noite, pobre homem.
>
> ESCUDEIRO
> Boa noite. Porque me chama de pobre homem?
>
> SUFF.
> Porque você pertence ao que denominamos sexo fraco.
>
> ESCUD.
> Nós, quem?
>
> SUFF.
> Nós, mulheres, que somos hoje a parte forte da humanidade.
>
> ESCUD.



[4] Antônio Lopes Diniz (1884-1953). Foi teatrólogo, jornalista, compositor, diretor musical e bailarino de enorme sucesso em terras parisienses. Ver BARROS, 2005.
[5] Óscar Lopes (1882-1938). Foi redator da Gazeta de Notícias e autor de diversos livros e peças de teatro. Ver GOMES, 2006.

> Isso tudo é presa. O mundo levava a bréca se vocês tomassem conta delle.
>
> SUFF.
> Fique sabendo que o mundo já é nosso. Passe os olhos em volta e verifique nossas victorias constantes. [...] Temos nas mãos as rédeas do progresso.[6]

É importante ressaltar que, ao anunciar o "Congresso Feminista", "Barnabé" destaca que a personagem "Suffragista", "*é com certeza, do batalhão da Professora Daltro!*".[7] Leolinda Daltro foi professora e ativa militante pela ampliação dos direitos das mulheres nas primeiras décadas da República, sendo uma figura recorrente nos diferentes periódicos da capital federal.[8] Trazer uma personagem que se articulava como pertencente ao "*batalhão da professora Daltro*", assim como o diálogo aponta, denotava uma forte articulação da peça com os acontecimentos atuais da capital federal. Com ironia, "Suffragista" propõe ainda, ao colocar os homens como "*sexo fraco*", uma reavaliação acerca das vitórias femininas, colocando nas mãos das mulheres "*as rédeas do progresso*". Tais embates nos indicam, para além de toda fantasia e imaginário da representação teatral, que havia uma notoriedade acerca da mobilização das mulheres nas lutas por mais direitos sociais e participação política.



Rachel Soihet afirma que, por meio de canções, representações teatrais e utilizações jocosas de signos do poder, os atores sociais demonstravam sua participação política em diferentes contextos históricos (SOIHET, 2008). Através das falas das personagens, os autores valiam-se do deboche e do riso, explorando a criatividade, para criticar questões latentes na sociedade carioca,

[6]Sonho de Ópio. Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Distrito Federal, Arquivo Nacional (2ª DAP). Fundo 6E. Peças Teatrais, nº 633. p. 35-36

[7] Idem.

[8] Leolinda foi extremamente ativa na capital federal, dividindo opiniões e aproveitando as oportunidades, surgidas a cada momento, para trazer à tona a condição feminina no Brasil. Em 1919, Leolinda lançou-se candidata à Intendência Municipal do Distrito Federal, cargo equivalente ao de prefeito. Em outubro, concedeu entrevista à Revista Feminina, onde justificou sua candidatura nos seguintes termos: "Como mulher que sou, com um sentido superior de altruísmo, tenho me preocupado com a necessidade de minorar o sofrimento humano e de se atingir uma melhor distribuição da Justiça". Sua campanha era simbólica, uma plataforma para as mulheres denunciarem a discriminação e a desigualdade social e de gênero existentes na sociedade. Em 1920, Leolinda reuniu seus registros e guardados, remanescentes de sua incursão pelos sertões, em uma obra publicada pela tipografia da Escola Orsina da Fonseca. O livro recebeu o título Da catequese dos índios do Brasil (notícias e documentos para a história). ROCHA, E. P. Vida de Professora: ideias e aventuras de Leolinda de Figueiredo Daltro durante a Primeira República. *Mundos do trabalho*. v. 8, p. 29-47. 2016.

tal como a construção das mulheres como sexo frágil, propondo ainda a inversão de tais hierarquias sociais (LOUSADA, 2014).

Maria da Conceição Pires afirma que o humor, com sua rebeldia intrínseca, age de forma a estimular o saber prévio do leitor sobre o contexto real abordado. Lança questões, ao mesmo tempo em que constrói respostas que ressignificavam o real, problematizando e ampliando suas expectativas, enfim, atuando como mecanismo de reflexão, educação e de divertimento (PIRES, 2010). Trata-se de atentar não só para as atitudes e práticas com relação ao riso, mas de reconhecer, concomitantemente, como o humor proporcionou, a uma multiplicidade de vozes silenciadas, a possibilidade de recuperar sua participação histórica. Através do "deslocamento de significados", da carnavalização, da inversão da ordem, dos "jogos de contrastes" e da "ligação entre o formal e o informal" (SOIHET, 2008, p.204), os compositores teatrais abordaram temas que pertenciam ao âmbito das "coisas sérias". A personagem "Suffragista", mesmo sendo utilizada em um contexto teatral que a comédia estava em realce, nos permite apreender como inversões sociais eram possíveis na referida conjuntura. E que as mulheres "*não foram, portanto, passivas e impotentes, nem ficaram à mercê de forças históricas externas e dominantes*" (SOIHET, 2008, p.16).



O quadro "Congresso Feminista" relacionava ainda as questões nacionais com o movimento feminista transnacional, posto que sinalizava como integrantes do esquete: a "Mulher Americana", a "Mulher Hespanhola", a "Mulher Italiana", a "Mulher Francesa", a "Mulher Argentina", a "Mulher Portugueza" e a "Mulher Brasileira". Essa última havia sido escolhida como Presidente do Congresso Feminista que, de mãos dadas com a personagem "Modinha" – "*que traduzia o sentimento inteiro das brasileiras*" –, saberia fazer o mundo "*saudar a victoria do Brasil*".[9]

Observa-se como o conceito de feminismo poderia ser associado a uma infinidade de ações que buscassem fugir ao papel tradicional de dona de casa e mãe de família. O termo aparecia, recorrentemente, em jornais, revistas e peças

[9] *Sonho de Ópio*. Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Distrito Federal, Arquivo Nacional (2ª DAP). Fundo 6E. Peças Teatrais, nº 633. p. 33.

teatrais, sinalizando a visibilidade do movimento em diferentes grupos sociais. Para Lerice Garzoni:

> O significado do termo feminismo, que passou a ser usado como bandeira de luta e de articulação de grupos brasileiros, a partir do final da década de 1910, também foi objeto de disputa nesse processo. Por um lado, segundo uma perspectiva que destacou as sucessivas conquistas do feminismo, ele poderia ser visto como uma manifestação de mais uma etapa rumo a ideais igualitários, o que havia sido iniciado pelas editoras de jornais emancipacionistas da segunda metade do século XIX e concluído, ao menos em uma "primeira onda" do feminismo brasileiro, com a aprovação do direito ao voto feminino em 1932. Por outro lado, poderia ser considerado como uma excepcionalidade, em uma longa história de exclusão das mulheres – enquanto produtoras, consumidoras e assunto – da imprensa generalista, cuja tônica dominante era ridicularizar tanto as militantes quanto as ideias identificadas ao feminismo (GARZONI, 2012, p.24).

Desde meados do século XIX, mas principalmente a partir do século XX, novos ideais femininos emergiam como respostas às inúmeras, e significativas, mudanças que estavam sendo vivenciadas, cotidianamente, em uma sociedade que se pretendia urbana-industrial. Aliadas ao crescimento das cidades e das possibilidades de emprego, novas concepções político-sociais foram geradas, redefinindo e ressignificando as performances de gênero (SEIXAS, 2011). De forma plural, mulheres de diferentes grupos étnicos e sociais articulavam maiores possibilidades de inserção nos ambientes públicos, como consumidoras, estudantes, profissionais ou responsáveis por organizações com diferentes finalidades (BESSE, 1999, p.02).



É importante salientar, a partir da fala da personagem "Escudeiro" – "*Abaixo o feminismo*" – que vozes contrárias às reivindicações femininas também estavam sendo dialogadas no universo teatral. Gabriela Marques chama a nossa atenção para os antifeminismos presentes nas primeiras décadas do século XX, especialmente no mundo ocidental. Para a autora, havia

> uma crítica direta ao universo feminino na sua globalidade, mesmo quando não está em causa a luta pela independência financeira, pelo direito de voto, pela prática de uma profissão tradicionalmente varonil ou pela sua desvinculação da figura referencial masculina da família: o pai, o marido ou o irmão. O seu cerne são as mulheres em si enquanto seres biológicos e gênero social (MARQUES, 2013, p. 96).

Por mais que a personagem Suffragista enalteça as constantes vitórias das mulheres e seus protagonismos no caminho do Brasil para o progresso, Escudeiro evidencia os movimentos contrários as ações por ampliação de direitos, ao demonstrar um certo desconforto com as demandas por maior participação, articulando a sua fala a uma crítica aos feminismos presentes na sociedade carioca na Primeira República[10].

Neste período, ecoavam ideologias como a da eugenia, com seus princípios de aperfeiçoamento e pureza da raça, ou da ortodoxia católica, que defendia concepções conservadoras a respeito da necessidade de regeneração moral das famílias e, portanto, das mulheres (SEIXAS, 2011, p.13). Em tais discursos, afirmavam que os papéis femininos primordiais eram os de esposa e de mãe. Concomitantemente, ancoravam o desenvolvimento do Brasil à integridade das famílias que, por sua vez, se apoiavam no contínuo esforço e trabalho das mulheres. As desigualdades de classe, raça e gênero se adensavam na gestação de perspectivas para uma nação próspera e "moderna". Demandas como educação, emprego e voto tornaram-se bandeira de um movimento organizado e de projeção nacional[11], para além de manifestações feministas difusas, presentes desde meados do século XIX (CARDOSO, 2014).



[10] Patrícia de Souza França chama a nossa atenção para as ações da Liga pela Moralidade. Esta foi fundada em 1912, e ganhou ainda mais espaço nos anos de 1920 se vinculando à influente União Católica Brasileira. A Liga "possuía como missão salvaguardar a moral, combatendo quem se desvinculasse dela em todas as suas manifestações". Seus integrantes buscavam impedir a veiculação de panfletos ou mesmo peças teatrais que considerassem imorais. (FRANÇA,2010).

[11] Um exemplo desse movimento organizado foi a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, em 1919, criada por Bertha Lutz e Maria de Moura Lacerda, institucionalizava tais pleitos e objetivava alcançar o reconhecimento dos direitos das mulheres e o alargamento de suas possibilidades na esfera pública. Bertha Lutz nasceu em São Paulo, em 1894, e morreu na cidade do Rio de Janeiro, em 1976. Foi educada na Europa e graduada em Biologia, na Sorbonne, em 1918, pertencia a uma alta classe, ocupava um alto cargo público no Museu Nacional e mantinha relações próximas com as elites políticas. Fundadora da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, sua atuação acerca dos direitos das mulheres será aprofundada nos textos que se seguem. Ver: FRACCARO, 2006. Maria Lacerda de Moura nasceu em Manhuaçu (Minas Gerais), em 16 de maio de 1887 e morreu no Rio de Janeiro, em 20 de março de 1945. Foi uma militante anarquista brasileira que se notabilizou por seus escritos feministas. Formou-se na Escola Normal de Barbacena e trabalhou como educadora, adotando a pedagogia de Francisco Ferrer e lecionando em Escolas Modernas. Em 1920, no Rio de Janeiro, fundou a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, que combateria a favor do sufrágio feminino. Após mudar-se para São Paulo, em 1921, se tornou ativa colaboradora da imprensa operária, publicando em jornais como *A Plebe* e *O Combate*. Sobre a trajetória de Maria Lacerda de Moura, ver: LEITE, Miriam Moreira. *Outra Face do Feminismo*: Maria Lacerda de Moura. São Paulo: Ática, 1984.

Percebe-se, ao decorrer da peça, como a heterogeneidade das personagens de *Sonho de Ópio* – "Mãe", "Noiva", "Modinha", "Suffragista", "Perversidade", entre outros –, nos fornece indícios para refletir sobre as alternativas tangíveis às mulheres na sociedade carioca. Para Besse, as mudanças sociais e culturais nas representações de gênero, propostas nas primeiras décadas da República, não abalaram as hierarquias presentes no cotidiano da nação. O casamento, a maternidade, a educação dos filhos, a educação feminina "sem emancipação", a redefinição do trabalho feminino e os antifeminismos reverberavam como formas de assegurar um maior controle sobre os códigos da sociabilidade e participação das mulheres (BESSE, 1999, p.37).

Ou seja, se as mulheres passam a ter seus direitos cada vez mais colocados na agenda pública, rígidos códigos e padrões morais são colocados em pauta para evitar possíveis agenciamentos desterritorializantes (RAGO, 1998). A noção de cidadania para as mulheres era debatida em termos de direitos civis, que englobavam o acesso ao voto e ao divórcio, as questões da maternidade, da igualdade salarial e da proibição do trabalho noturno (FRACCARO, 2006, p.68). Os embates estavam sendo postos em cena, dialogando hierarquias sociais com as conquistas das mulheres no espaço público, especialmente, no mercado de trabalho.



O quadro "Congresso Feminista" aponta como as questões sociais eram retratadas nos palcos das revistas. Ao trazer a associação entre a professora Daltro, os direitos das mulheres e educação, essa composição teatral evidencia os embates que ecoavam na sociedade carioca pela ampliação da atuação política das mulheres. Tais fragmentos da revista demonstram não apenas a circulação das notícias, mas também como o movimento, articulado por Leolinda, foi extremamente ativo na capital federal, dividindo opiniões – entre elas, as de Maria Lacerda Moura e Bertha Lutz[12] – e aproveitando as oportunidades surgidas, a cada momento, para trazer à tona as desigualdades de gênero no Brasil dos anos 1920.

[12] Moura e Lutz afirmavam que Leolinda Daltro construía sua trajetória na imprensa sobre "sentimentos politiqueiros", sendo chamada, ainda, de "velha feminista constitucional". Ver: *A Plebe*, 02 de outubro de 1919.

*Abram as cortinas para a "Perversidade"!*

"Perversidade" é outra personagem da composição teatral, que se apresentava como um dos elos da obra e ressaltava a percepção de uma mulher que, com altivez e malícia, conquistava seus intentos:

> [...] Commigo ninguém escapa,
> Pois de todos tiro a capa,
> Guardando a minha inteirinha.
> O destino assim o quer!
> Serei por isso Rainha,
> Enquanto por cá houver,
> Ás mãos da Perversidade,
> Homem de capacidade,
> Bella e galante mulher.[13]

Como uma "rainha", a personagem valorizava uma postura mais combativa das mulheres em relação aos homens, e incentivava as mulheres, especialmente a personagem "Rosa", a reagirem à ação masculina, até mesmo de forma física. Cantando uma canção, a personagem "Zequinha" detalhava seu encontro com "Rosa", numa cena posterior à conversa dessa com "Perversidade":



> [...]
> Outro dia, ás 6/2
> Dei com uma nada feia,
> Encostei-a
> Abordei-a
> Eu que sou doido por isso!
> Que tentação! Que feitiço!
> Tudo era viço
> E roliço
> Aquella vinha formosa
> Aquella vinha mimosa
> Era Rosa
> Melindrosa
> Mas, meu Deus! Que unha de gato!
> Xingando-me de pirata,
> Ella arrebentou-me a lata
> Fui sangrando, perguntando:
> Sabe com quem está falando?
> É apenas o prazer - de viver –

[13] *Sonho de Ópio*. Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Distrito Federal, Arquivo Nacional (2ª DAP). Fundo 6E. Peças Teatrais, nº 633.p. 32-33.

Eu não sou nenhum intruso,
E na minha terra é uso,
Desde que não haja abuso...[14]

É importante perceber que a personagem que não aceita as investidas masculinas é denominada “Perversidade”. Esta associa-se a “Rosa”, melindrosa, e a aconselha a não ceder a quaisquer homens. Alcileide Nascimento e Alexandre Melo apontam que as melindrosas eram personagens presentes em romances, composições teatrais e periódicos nas primeiras décadas do século XX (NASCIMENTO; MELO, 2014). Em meio às especificidades, evidenciavam a representação de moças que valorizavam a maquiagem, possuíam cabelos curtos e desafiavam as convenções sociais correntes.

Iranilson Oliveira aponta que a melindrosa brasileira era uma figura desvirtuante, visto que fazia *“[...] estremecer a hierarquização dos sexos, ao mesmo tempo que pregava mudanças na nossa sociedade*” (OLIVEIRA, 2002). Oriunda das camadas médias urbanas, a representação toma de empréstimo parte da palavra “melindre”, que diz respeito à “coisa frágil, delicada”, se referindo a uma mocinha afetada, exagerada nas maneiras de se vestir. Refletir sobre a personagem “Rosa” se faz necessário pelas questões que abarca, uma vez que a sua aparência – maquiagem e cabelos curtos *à la garçonne* – ampliava as discussões sobre posturas que eram, tradicionalmente, percebidas como femininas e masculinas, e propunham a sua desnaturalização.



Nos versos de *Sonho de Ópio*, observa-se na melindrosa a vinculação com a beleza feminina, mas que, também, poderia ser perigosa, uma vez que possuía “unha de gato” e “arrebentava a lata” de quem a importunasse. Para Spilborghs, a melindrosa configurava-se na *“[...] representação de uma jovem elegante, despreocupada e frequentemente frívola, mas que, com personalidade forte, agia de acordo com seus interesses*” (SPILBORGHS, 2007, p.24). Articulava-se assim com um estilo importado, característico de um período em que o Brasil se tornava cada vez mais cosmopolita, estilo esse que se viu intensificar com as inovações tecnológicas que desembarcavam dos EUA e da Europa.

Durante os primeiros anos de 1920, período que marca a estreia da peça

[14] *Sonho de Ópio*. Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Distrito Federal, Arquivo Nacional (2ª DAP). Fundo 6E. Peças Teatrais, nº 633.p. 33.

*Sonho de Ópio*, destacaram-se ações para a concepção de grupos femininos que abordassem a questão da ampliação da participação política das mulheres. Inúmeras transformações sociais e inovações industriais, como a eletricidade e o telefone, abriam possibilidades para a busca de redefinições dos papéis sociais. Nesse contexto, as peças do teatro de revistas traziam personagens, como as referidas acima, que revelavam uma "*postura feminina mais agressiva, vista por muitos como própria do seu tempo e que, embora tenha atitudes exageradas devido à necessidade de provocar o riso, também tem na ponta da língua argumentos para defender seu ponto de vista*" (GOMES, 2004, p.214).

Não apenas "Rosa" ou a "Perversidade", mas também o papel da "Suffragista", fornecem indícios para compreensão da multiplicidade de percepções sobre a participação das mulheres na cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. E essas questões eram elementos correntes em diferentes discursos de um Brasil que buscava se vincular ao progresso e a modernidade, uma vez que não seria mais possível compreender a ação feminina apenas a partir dos papéis de recatada e esposa dócil. Percebe-se, assim, como as revistas apresentavam-se também como crônicas da cidade, possibilitando o debate de fatos cotidianos, no qual as peças eram representadas. Selecionavam eventos de sua contemporaneidade, estando em profundo diálogo com as ansiedades da época, ampliando as oportunidades de crítica social e de acesso ao código letrado (NEVES, 1995, p. 21).



*O Teatro de Revistas: um palco para experiências femininas*

Apreender o ambiente cultural do Rio de Janeiro torna-se fundamental para pensar como as relações de gênero se constituíram como processos dinâmicos, que se desenharam de maneira móvel e variada nessa sociedade nos anos 1920. Ao mesmo tempo possibilita a nossa compreensão a respeito da notoriedade do teatro de revistas no cotidiano da cidade e a percepção desse como um dos locais de formação da sociedade.

Arthur Azevedo afirma a importância do teatro de revistas no cotidiano carioca, para o qual era "*considerado gênero de primeira necessidade, figurando no orçamento do rico e do pobre*" (AZEVEDO, 2009). Penna Franca aponta que

> Compreender o teatro no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX é como espiar por detrás das cortinas de um grande espetáculo. Num primeiro olhar sobre o panorama teatral desse período encontramos o gênero musicado como o grande sucesso, mais especificamente, o teatro de revista. Sucesso de público e de crítica as revistas dominavam a cena teatral carioca no circuito comercial. Um número surpreendente de espetáculos acontecia anualmente na capital federal e, segundo Arthur Azevedo, em 1890 foram montadas, em média, duas mil peças no Rio de Janeiro. Considerando que esse articulista assistia, em geral, a espetáculos encenados por grandes companhias e atores profissionais, portanto, fora do circuito amador, podemos avaliar que esse número fosse ainda maior (FRANCA, 2001, p.22).

Margarida de Souza Neves aponta que os espetáculos revisteiros se destacavam pelos diálogos claros e objetivos, o uso do linguajar popular, a presença de metáforas e alegorias, a menção às questões políticas e sociais, entre outras características (NEVES, 1995). Segundo Gomes, ao contrário da crônica, as revistas abordavam os temas não de forma realista, mas de forma cômica, ou exagerada de maneira que as afirmações não eram claras, ficando subentendidas e possibilitando diferentes significados para o público (GOMES, 2004, p.34-35). Na busca pelas preferências do público, as revistas tornaram-se crescentemente um espetáculo musical e visual, alternando a crítica política com a malícia sensual e fazendo maior uso dos coros (e corpos) femininos.



Esse gênero teatral se vinculava à improvisação e à crítica social que se revestiam de uma técnica própria, de seus tempos certos e de uma dinâmica especial, não se excetuando de um complexo cenário e fantasias que viabilizava um sentido de conjunto. E é exatamente nessa perspectiva que fazemos a leitura dos quadros de *Sonho de Ópio*. Observa-se as ambiguidades nas representações, visto que possui quadros como o “Congresso Feminista”, mas também apresentava números que exploravam a beleza e os corpos das mulheres. Compreende-se, assim, a complexidade das questões de gênero em debate nas revistas no Rio de Janeiro, na Primeira República.

Neyde Veneziano aponta uma grande presença feminina nos palcos do Teatro de Revista, especialmente quando as atrizes e cantoras eram estrangeiras (VENEZIANO, 1991, p.46). Um panorama desse universo é dado pelo cronista Luiz Edmundo Costa:

> Lembras-te [indagando ao leitor] da Abdel-Kader, a "turca", aquelle pêssego dourado ao sol que eletrizava plateas fazendo dansar o mais formoso e infecundo dos ventres? [...] E a Maria Regina, italiana, [...] Havia a Jeanne Cayot [...] que começava a tirar as roupas... diante da platea allucinada e aquecida, ficando nuazinha em pelo... E a Boriska, aquela húngara alta, forte, plástica e vivaz... De Guerrerito dizia-se que era a mais linda hespanhola que já tinha desembarcado no Brasil... outra hespanhola notável foi a Carmencita, uma de linha sinuosa e ophidica... A Lina de Lourenzo era uma italiana descarada que cantava il trenó e il lazzo... Entre as inglezas, grande sucesso fez a Jenny Cook... A Tit Com era uma americana meio maluca... Bom será não esquecer a Duvernail, que fazia umas poses plásticas de enorme sucesso, e, outras, como a Bluette, a Diana de Liz, as irmãs Rinaldi, a Marinetti, a Lina d'Arteuil, a Frossart, a Lucette Deval, as irmãs Moreno, a Cecile Dubois, a Ignez Álvares, a Diemer, a Bellard... (COSTA, 1987, p.481)



A crônica de Luís Edmundo ajuda a perceber como atrizes, cantoras e dançarinas almejaram sobreviver e trabalhar como artistas, no mundo do divertimento. Algumas vezes, em modestos cabarés e chopes-berrantes da cidade; noutras, em palcos mais nobres, alcançando sucesso, cujos ecos chegaram muito abafados ao nosso tempo. Tal pluralidade de artistas se revertia, também, em uma grande quantidade de personagens femininas que compunha os quadros das revistas.

Em 1911, um cronista do periódico Rio Nu destacava que, num café concerto do centro da cidade,

> "Tinha gente de toda classe... duvidosa, e notavam-se caras particulares de mistura com fisionomias simpáticas, mas estragadas pela bebida e pelo deboche. Esta freguesia era servida por moças e entre elas viam-se até crianças que, como as outras, eram tocadas, apalpadas e beijadas pelos fregueses, mesmo os mais repelentes. Ali bebiam-se chopps e outras coisas alcoólicas de toda espécie" (Rio à noite. In: *Rio Nu*. nº 27).

Observa-se como no universo do entretenimento, a presença feminina não era vivida somente nos palcos, elas também eram trabalhadoras em

comércios, cafés cantantes e outros locais de entretenimento situados no centro da capital, principalmente no entorno da Praça Tiradentes (POPINIGIS; SCHETTINI, 2009, p.65). Destaca-se o campo teatral carioca como um ambiente possível para a empregabilidade de camareiras, maquiadoras, dançarinas, entre muitos outros ofícios, possibilitando, cada vez mais, a ocupação delas nos espaços públicos nos últimos anos do século XIX e nas primeiras décadas do XX. Gomes salienta que um dos reflexos da maior participação das mulheres no espaço público foi o aumento de mais de 600% da entrada delas no serviço público, em detrimento do aumento de 100% do número de homens (GOMES, 2004, p.206).[15]

Trazer tais discussões para este artigo se torna relevante para a compreensão do teatro de revista carioca como uma intensa arena de debates, no cotidiano da cidade, na Primeira República. Assim como a imprensa, os palcos musicados tiveram um papel importante na construção e na circularidade de discursos sobre a ampliação da participação feminina na vida política, não perdendo de vista os diferentes estereótipos de gênero. Mesmo tendo analisado peças que foram escritas por homens – que ora incentivavam a participação das mulheres no universo político e social, ora reafirmavam os entraves e limitações impostas – é possível perceber que as ideias expressas nas composições revisteiras possibilitavam o enriquecimento do debate e das disputas acerca do feminismo no Brasil.



É preciso ainda ponderar o viés pedagógico do teatro, principalmente as revistas, visto que estavam intrinsecamente imbricadas à formação dos sujeitos e à vida social e cultural carioca. Nas apresentações, nos ensaios e nos debates coletivos – acerca das interpretações e encenações das personagens – diferentes atores, músicos, funcionários e as plateias das peças aproximavam-se das questões que eram debatidas em cena, possibilitando um diálogo acerca do feminismo e da ampliação dos direitos das mulheres nas primeiras décadas do século XX. Atenta-se ainda para o fato de a peça *Sonho de Ópio* ter sido encenada pela Companhia do Teatro São José, um espaço que possuía grande visibilidade e notoriedade no universo do entretenimento carioca.

[15] Possivelmente, esse aumento feminino no serviço público se dava à maior concentração de mulheres nos diferentes cargos do magistério – seja como professoras ou como diretoras de estabelecimento de ensino primário. Ver SCHUELER, 2004.

*Considerações Finais*

Abordando temas sensíveis e relevantes com riso e deboche, Duque e Barão, autores de *Sonho de Ópio*, construíram personagens que reverberavam os debates sobre os direitos das mulheres na Primeira República. Trazer à tona esta peça do teatro de revista permite a percepção de como as reivindicações femininas estavam em disputa, sendo apropriadas pelas atrizes e plateia, viabilizando uma infinidade de significados. Inclusive, lançar mão desse debate era uma das estratégias das companhias para alcançarem o interesse do público revisteiro, visto que, cada vez mais, as mulheres aumentavam sua presença nas casas de espetáculo da capital federal (GOMES, 2004, p.250). Os autores e empresários teatrais almejavam, assim, trazer para as peças temas que estivessem em voga no período.



Nas primeiras décadas do século XX, mais do que uma maior participação nos espaços públicos, vê-se como muitas mulheres escolheram o universo do entretenimento como uma possibilidade de trabalho e ascensão social (FRACCARO, 2006, p.68). Personagens como “Suffragista” e “Perversidade” dialogavam com uma grande quantidade de mulheres que debatiam sobre tais questões no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, contestando os limites entre os espaços público e privado, tecendo opiniões sobre política, educação, moda, vestimentas e comportamentos, entre outros assuntos.

Propusemo-nos a pensar as peças do teatro de revistas, e especialmente os quadros da peça *Sonho de Ópio*, como um espaço de diálogo e embates por igualdade e direitos das mulheres. Ou seja, essas peças teatrais são fontes riquíssimas para compreender as performances de gênero e ampliação da participação social feminina no Rio de Janeiro da Primeira República. As interpretações da “Suffragista” e da “Perversidade” nos ajudam a ampliar nossa compreensão de como liberdades sexuais estavam em disputa no alvorecer do século XX, uma vez que as mulheres, de diversos segmentos sociais, ocuparam o espaço público.

A abertura dos historiadores para os papéis informais, visíveis apenas através do enfoque do cotidiano, constitui-se no recurso possível para a obtenção de pistas que possibilitem a reconstrução das experiências concretas. As personagens trabalhadas, nos trazem indícios para pensar como muitas mulheres, longe do estereótipo de subalternas à ação masculina, criaram e ressignificaram formas de se constituírem como protagonistas sociais (SOIHET, 1998, p.87). Apreende-se, assim, o universo do entretenimento como um lócus privilegiado para o debate de subjetividades, identidades e especificidades das mulheres. Além de viabilizar um espaço de profissionalização, trabalho e maior libertação das restrições morais.

Aqui, busco refletir apenas sobre *Sonho de Ópio*, uma peça da década de 1920, que possuí alguns quadros em que diálogos sobre a ampliação da participação política feminina, comportamentos e direitos sociais estão em cena. Contudo, as mais de mil composições, depositadas no fundo 6E de Censura Theatral da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro, ainda se apresentam como um caminho pouco explorado pelos historiadores e pesquisadores para pensarem as desigualdades de gênero no Brasil.



Nesse aspecto, almejei perceber algumas dessas personagens da peça *Sonho de Ópio* à luz das proposições de Michelle Perrot: "*nem passivas, nem submissas*" (PERROT, 2005). Uma vez que as lutas por uma maior ampliação de direitos também passavam pelos palcos, influenciando agentes públicos, políticos e movimentos sociais, contribuindo com a reestruturação das identidades e possibilitando uma atuação feminina para muito além do casamento, da maternidade e do cuidado com as crianças.

## Refêrencias

AGUIAR, Mariana de Araújo. **O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional**: O popular e o moderno na década de 1920. 2013. 205f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AZEVEDO, Arthur. O Theatro, A Notícia, Rio de Janeiro, 08/03/1906. In: NEVES, Larissa de Oliveira; LEVIN, Orna Messer (orgs.). **O Theatro** – crônicas de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BARROS, Orlando de. **Corações De Chocolat***:* a história da Companhia Negra de Revistas, 1926-1927. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BERTUCCI, Liane Maria; FARIA FILHO, Luciano Mendes; OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de. **Edward P. Thompson***:* história e formação, Belo Horizonte: Edufmg, 2010.

BESSE, Susan K. **Modernizando a desigualdade**: Reestruturação da ideologia de Gênero no Brasil 1914-1940. São Paulo: Edusp, 1999.

**Boletim da SBAT**. n. 20. fev. 1926.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. Sufrágio, educação e trabalho: o feminismo na imprensa em Teresina nas décadas de 1920 e 1930. **História Revista**. v. 19, n. 2, p. 103-128. 2014.

COSTA, Luiz Edmundo. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Xenon Editora, 1987.

DIAS, Maria Odila L. S. **Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista**: uma hermenêutica das diferenças. Estudos Feministas. v. 2, n. 2, p. 273-282.1994

FRACCARO, Glaucia C. **Os Direitos das Mulheres** – Organização Social e Legislação Trabalhista no Entreguerras Brasileiro (1917-1937). 2006. 198p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.



FRANCA, Luciana Penna. **Teatro amador**: a cena carioca muito além dos arrabaldes. 2011. 118 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

FRANÇA, Patrícia. Livros para os leitores: a atividade literária e editorial de Benjamim Costallat na década de 1920. **Cadernos de História**. v. X, p. 121-140. 2010.

GARZONI, Lerice de Castro. **Arena de combate**: gênero e direitos na imprensa diária (Rio de Janeiro, início do século XX). 2012. 291f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

GOMES, Tiago de Melo. **Um Espelho no Palco**. Campinas: UNICAMP, 2004.

LEITE, Miriam Moreira. *Outra Face do Feminismo*: Maria Lacerda de Moura. São Paulo: Ática, 1984.

MARTINS, William de Sousa Nunes. **Paschoal Segreto***:* Ministro das diversões no Rio de Janeiro (1883-1920). 2004. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História Social, UFRJ, Rio de Janeiro.

MATOS, Marlise. Movimento e teoria feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do sul global? **Revista de Sociologia Política**. n.18(36), p. 15-23. 2010.

MARQUES, Gabriela Mota. **A "maior humorista de todos os tempos"**: a sátira antifeminista na imprensa portuguesa [1885-1914]. FACES DE EVA, nº 32, Edições Colibri / Universidade Nova de Lisboa (2014): 93-111.

NASCIMENTO, A. C.; MELO, A. V. da S. Melindrosas em Revista: Gênero e sociabilidades do início do século XX (Recife, 1919-1929). In: **História Revista**. v. 19, n. 3, p. 12-31. 2014.

NEVES, Margarida de Souza Neves. História da Crônica. Crônica da História. In REZENDE, Beatriz (org.). **Cronistas do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio. p.15-31. CCBB, 1995.

OLIVEIRA, Iranilson Buriti de. Educando pela roupa: a educação do corpo através da moda no Recife dos anos 20. In: **Anais do II Congresso Brasileiro de História da Educação**. Natal, 2002.

PERROT, Michele. **Os Excluídos** - Operários, Mulheres e Prisioneiros. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1988.

_____. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC; 2005.



PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma História do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PIRES, Matia da Conceição Francisca. **Centenário do Traço**: o humor político de Ângelo Agostini na Revista Illustrada (1876-1888). Relatório Final . Programa Nacional de Apoio à Pesquisa. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional – MinC, 2010.

POPINIGIS, Fabiane; SCHETTINI, Cristiana. Empregados do comércio e prostitutas na formação trabalhadora no Rio de Janeiro republicano. **ArtCultura**. v. 11, nº 19, p. 57-74. jul./dez. 2009.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**. A utopia da cidade disciplinar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

____. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina. Campinas: Unicamp, 1990.

____. Modernizar para Conservar: Relações de Gênero em São Paulo nas Décadas Iniciais do Século XX. In: **Cadernos Pagu**. n.11, p. 419-427. 1998.

ROCHA, E. P. Vida de Professora: ideias e aventuras de Leolinda de Figueiredo Daltro durante a Primeira República. **Mundos do trabalho**. v. 8, p. 29-47. 2016.

SÁ, Carolina Mafra de. **Teatro Idealizado, Teatro Possível**: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860). 2009. 244f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SCHUELER, Alessandra Frota Martinez de. Notas sobre a feminização da docência: professoras primárias na cidade do Rio de Janeiro de fins do século XIX. **Cadernos de Educação**. Pelotas, ano 13, n. 22, jan./jun. 2004.

SCHPUN, Monica Raisa. Entrevista com Miriam Moreira Leite. **Cadernos Pagu**. n. 22, p. 329-342. 2004.

SCOTT, JOAN. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Recife: SOS CORPO, 1991.

____. Os usos e abusos do gênero. **Projeto História**. n. 45, p. 327-351. Dez. 2012.

SEIXAS, Larissa Selhorst. **"O feminismo no bom sentido"**: o Centro Paranaense Feminino de Cultura e o lugar das mulheres no mundo público (Curitiba, 1933-1958). 2011. 141f. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.



SOIHET, Rachel. **Condição feminina e formas de violência**: mulheres pobres e ordem urbana 1890-1910. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

____. História das mulheres e história do gênero. Um depoimento. **Cadernos Pagu**. n. 11, p. 77-87. 1998.

____. **O feminismo tático de Bertha Lutz**. Florianópolis: Editora Mulheres/EDUNISC, 2006

_____. **A Subversão pelo Riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Uberlândia: EDUFU, 2008.

**Sonho de Ópio**. Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Distrito Federal, Arquivo Nacional (2ª DAP). Fundo 6E. Peças Teatrais, nº 633.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. In: **Anais do IV Congresso Internacional de História**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 9 a 11 de setembro de 2009.

SPILBORGHS, Mariana Alza. **Moda, beleza e sociedade**: um estudo da ilustração no Brasil através da revista "Careta", 1920 e 1950. 2007. (Trabalho de conclusão de curso) Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

THOMPSON, E. P. As peculiaridades dos ingleses. In.: NEGRO, Antônio Luigi; SILVA, Sergio (orgs.). **E. P. Thompson**: As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1998. v. 1.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas; Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991