

Os rastros da atriz Aimée na Corte do Rio de Janeiro (1864-1868)

ALINE SANTOS PINTO*

Os historiadores, escreveu Aristóteles (Poética, 51b), falam do que foi (do verdadeiro), os poetas, daquilo que poderia ter sido (do possível). Mas, naturalmente, o verdadeiro é um ponto de chegada, não um ponto de partida. Os historiadores (e, de outra maneira, também os poetas) têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo. (GINZBURG, 2007:14)

As especificidades do fenômeno teatral, fortemente discutidas no âmbito de uma metodologia de pesquisa apropriada, principalmente dentro da academia, imprimem em seu *corpus* teórico indagações que, apesar de pertinentes, ainda não puderam ser completamente respondidas. A questão concernente à abordagem de uma pesquisa teórica tensionada às particularidades de um objeto de estudo que pressupõe a prática tem provocado debates inquietantes, tanto no que diz respeito à cena atual quanto aos estudos da atuação passada.

Tais questões partem da premissa de que o teatro seria arte efêmera, que ele aconteceria no instante de relação entre as partes do espetáculo e o público presente. E quando se fala em partes do espetáculo, trata-se da linguagem em jogo, seja ela gestual ou verbal, e dos meios para que essa linguagem chegue ao receptor; trata-se, portanto, do cenário, do figurino, dos adereços e, essencialmente, do ator, visto que a relação só não acontece na ausência deste último. No entanto, o atrelamento entre o texto dramático e o próprio teatro permaneceu e ainda se mantém intensamente presente. Além disso, discute-se até que ponto o pensar teórico e a metodologia de pesquisa poderão influenciar direta ou indiretamente a cena, o ato espetacular. Segundo Angela Materno,

talvez se possa entender a teorização como o gesto de tensionar os pontos de vista, assim como as categorias e critérios que os constituem, não para conduzir tal conflito a um bom termo, ou a uma síntese apaziguadora, mas para repor em jogo constantemente, e criticamente, os próprios termos e as ideias em questão. Teorizar seria, então, dinamizar as contradições, não para resolvê-las, mas para dar a ver as 'cisões em obra' [...] Dar a ver é produzir disjunções e espaçamentos na aparente inteireza e organicidade do objeto, abrir lacunas em sua espessura, estabelecer suas diferenças e antinomias internas, flagrar o espedaçamento e obscurecimento do visível implicados em tudo o que se mostra. (MATERNO, 2000:32)

Poder-se-ia dizer que o teatro não corresponde a uma unidade concisa, mas que nele está difusa uma série de conhecimentos outros. Que teorizar seria subverter a “aparente inteireza”

* UNIRIO, mestranda, bolsista Capes.

do “que se mostra” ou, em outras palavras, perceber na cena, seus diversos pontos de conflito. Portanto, a tarefa da teoria, ainda segundo Materno, seria

construir uma atuação reflexiva que, sempre atenta à relação do pensamento consigo mesmo, procure articular a formulação de conceitos e perspectivas de abordagem com a permanente sinalização crítica do momento e do lugar a partir dos quais o que se vê é visado. Tarefa que inclui construção e problematização incessantes destes dois horizontes: o que se estende diante de nossos olhos e o que forja o nosso olhar. (MATERNO, 2000:32)

A autora chama atenção para dois eixos que constituiriam a teorização sobre a cena: o “que se estende diante de nossos olhos” e o “que forja o nosso olhar” – o olhar do espectador, que jamais estará isento da carga de informações e experiências vividas, que nunca estará imune às tendências e aos costumes do tempo e da localidade em que se encontra. Assim, mesmo a teoria estará inevitavelmente atrelada ao palco, à experiência da atuação e da recepção teatral, do mesmo modo como estará vinculada à temporalidade, seja ela referente à duração do espetáculo ou ao período em que ele foi concebido. Para teorizar sobre a cena na esfera da metodologia de pesquisa, talvez se deva ponderar sobre o fato de o teatro ser

uma arte temporal, quer dizer, esta condição determina que a pesquisa em teatro se dê em função dos estudos da temporalidade, ou mais objetivamente, em função da história. Portanto, a metodologia da pesquisa teatral é necessariamente a metodologia dos estudos históricos. (BRANDÃO, 2006:114)

Uma vez, portanto, que o teatro é fenômeno efêmero e que sua essência está submetida ao instante em que acontece, seu método de pesquisa dependerá necessariamente de registros que testemunhem tal momento. Mesmo a cena teatral contemporânea um dia será passada, e haverá a necessidade de documentos que a promulguem e propiciem sua análise. Isso porque a obra em si nunca será reconstituída. Ainda que aconteça nova montagem de um espetáculo, com a mesma equipe, o tempo será necessariamente outro, as referências que influirão em sua recepção já estarão modificadas, o que resultará no acúmulo de novos registros, novos dados que referenciem o acontecimento. Os documentos, no entanto, não podem dar conta do que tenha sido o espetáculo propriamente. Seriam apenas pontos de vista sobre o que de fato aconteceu, sobre todos os apanágios tensionados durante a execução da obra teatral.

Talvez, em razão da refutabilidade das fontes documentais, os estudos teatrais se tenham calcado no texto dramático como um arcabouço que assumiria de alguma forma a perpetuação

da cena teatral. Contudo, o texto dramático, como objeto literário, também não sustenta a espontaneidade do que é inerente ao palco, que implica necessariamente a fruição do público. Na busca de metodologia apropriada à pesquisa relativa às artes do espetáculo, existe

um movimento inicial, mas bastante afirmativo, de afastamento da tendência dominante da história do teatro identificada com uma história da literatura dramática. Movimento, no entanto, especialmente vigoroso quando empreende esforço por uma compreensão metodológica que, distante também da ingenuidade de receituários gerais, vem emergindo da concreta experiência de trabalho com objetos, metodologias e fontes documentais que não querem mais esgotar-se na utilização do texto literário dramático como fonte documental primária ou exclusiva. Metodologias e técnicas que se encontram ainda em construção no próprio seio das pesquisas em teatro atualmente em curso, na área da história das artes do espetáculo. (RABETTI, 2006:33)

Assim, a metodologia em processo de elaboração torna inevitável o diálogo com fontes documentais de diversas procedências, que tecem um emaranhado de conjecturas do que teria sido o espetáculo teatral, buscando alcançar, de alguma forma, a memória teatral de um período ou analisar os aspectos tensionados na cena do presente, que não tardará a verter-se em fenômeno já ocorrido. A consequência disso é que o pesquisador obterá uma leitura pessoal de todo o material estudado, resultando, não necessariamente no que poderíamos chamar de memória do que foi o teatro em certo período e lugar, mas em uma interpretação, um ponto de vista entre muitos que poderiam focalizar esse teatro. Isso porque em

nossa inevitável subordinação ao passado, nós nos emancipamos, ao menos no sentido de que, embora permanecendo condenados a conhecê-lo exclusivamente com base em seus rastros, conseguimos, todavia, saber bem mais a seu respeito do que ele resolvera nos dar a conhecer [...] Olhando bem, trata-se de uma grande revanche da inteligência sobre o mero dado concreto (BLOCH apud GINZBURG, 2007:10)

Inteligência do pesquisador que irá perceber, por exemplo, que de crônicas publicadas nas páginas dos jornais de meados do século XIX – ainda que impregnadas pela passionalidade de seus autores, que transformavam, muitas vezes, suas preferências teatrais em registros jornalísticos, ou talvez até por isso mesmo – brotam dados relevantes para o entendimento do cenário teatral do período. Entretanto, o pesquisador não se deixará influenciar por tudo o que já foi ponderado sobre o assunto, pois faz parte de seu trabalho avaliar cuidadosamente por que ângulo irá observar o objeto estudado, tendo em mente que ele está convidado a iniciar sempre uma nova abordagem sobre o tema e que “deixar-se banhar pela experiência vivida

não nos deverá afogar num mar de impossibilidades analíticas e reflexivas” (RABETTI, 2006:45).

Na conjuntura do teatro musicado do século XIX no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, tema do pré-projeto¹ de mestrado “O papel feminino no teatro musicado no Brasil da segunda metade do século XIX: Aimée como Eurídice em *Orphée aux enfers* (1865-1868)”, há constante repetição de um ponto de vista (FARIA, 2001; MAGALDI, 1997; PRADO, 2008), no qual é salientada a posição dos literatos do período ao inferir que os espetáculos desse gênero seriam os responsáveis pelos percalços enfrentados pelo teatro pautado na literatura dramática. Tais perspectivas vão ao encontro do que já foi exposto sobre a tendência dos estudos teatrais de atribuir o cerne dessa arte ao texto.

A metodologia a ser adotada no projeto não deve, porém, considerar essas abordagens pontos de partida, mas referências do que já foi levantado com relação ao objeto. E, concomitantemente, buscar novos rastros, que irão tracejar informações lacunares de como teriam decorrido os eventos teatrais e suas consequências no período estudado para que, em seguida, o pesquisador possa projetar, em certa medida, suas impressões quanto ao objeto analisado, mesclando prudentemente esses dois olhares, pois

princípio de realidade e ideologia, controle filológico e projeção no passado dos problemas do presente se entrelaçam, condicionando-se reciprocamente, em todos os momentos do trabalho historiográfico – da identificação do objeto à seleção dos documentos, aos métodos de pesquisa, aos critérios de prova, à apresentação literária. (GINZBURG, 2007:328)

Quando o objeto estudado diz respeito à cena teatral no Brasil de meados do século XIX, os documentos analisados poucas vezes remeterão a registros imagéticos de espetáculos. A tentativa de entender o acontecimento cênico habitualmente incide sobre apreciações publicadas em jornais e revistas da época. Em primeira instância, não se trata de textos escritos com o intento de propelir informações para o futuro. Pelo contrário, comumente trata-se da elucidação de aspectos que afetavam diretamente a sociedade de então e expunham

¹ O pré-projeto, resultante de pesquisa anterior realizada com apoio da Fundação Casa de Rui Barbosa, foi aprovado pela UNIRIO nos exames de seleção realizados em 2012.2. Após ajustes e atualizações terá desenvolvimento a partir de agosto de 2013, com orientação de Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti), no âmbito da Linha de Pesquisa História e Historiografia do Teatro (HHT) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

impressões pessoais que nos permitem obter testemunhos involuntários sobre o fenômeno teatral e sua recepção, seus atores e atrizes, autores, estabelecimentos de atuação, etc.

A importância das releituras de objetos jornalísticos do passado vai ao encontro das proposições tecidas por Ginzburg em *O fio e os rastros*, em que assinala a relevância de objetos narrativos, como romances da Idade Média e testemunhos orais coletados em atos processuais laicos e eclesiásticos, para obtenção de dados particularmente ricos acerca dos objetos investigados. Analogamente a Ginzburg (2007:283), que muitas vezes, ao se deparar com os testemunhos orais dos processos inquisitoriais, teve a “impressão de estar postado atrás dos juízes para espiar seus passos”, durante a leitura das apreciações publicadas em matérias jornalísticas sobre os espetáculos teatrais do século XIX, guarda-se a impressão de estar sentado ao lado do espectador/autor, ouvindo comentários pessoais proferidos para quem os quiser ouvir. Segundo Ginzburg,

escavando os meandros dos textos, contra as intenções de quem os produziu, podemos fazer emergir vozes incontroladas [...] Ler os testemunhos históricos a contrapelo [...] contra as intenções de quem os produziu – embora, naturalmente, deva-se levar em conta essas intenções – significa supor que todo texto inclui elementos incontrolados. (GINZBURG, 2007:11)

O período a que diz respeito esse projeto de mestrado corresponde aos anos de 1864 a 1868, quando esteve presente no Rio de Janeiro a atriz, cantora e dançarina francesa Aimée (ou Celestine Marie-Aimée Tronchon – nome a confirmar) (?), 1852-Paris, 1887 – locais e datas a confirmar) com o espetáculo *Orphée aux Enfers*, entre outros. No entanto, uma melhor percepção da participação desse espetáculo no círculo teatral da época demanda lançar olhos sobre anos anteriores.

Em 1859 chega ao Rio de Janeiro uma trupe parisiense que inaugura na antiga Rua da Vala, hoje Rua Uruguaiana, no Centro do Rio de Janeiro, o Alcazar Lírico Fluminense, pequeno teatro, muitas vezes referido como café-concerto,² voltado para a cena musicada francesa. Administrado pelo francês Joseph Arnaud e apartado do quinhão privilegiado com subvenção pública, esse teatro cai no gosto popular e divide o aparelho cultural da Corte em setores

² “As origens do café-concerto remontam à segunda metade do século XVIII, quando surgiram em Paris, nas proximidades dos teatros dos *boulevards* e do Palais Royal, os primeiros estabelecimentos em que se podia beber e ouvir música. Eram os chamados cafés-cantantes, que foram se transformando com o passar dos tempos, até encontrar a sua forma definitiva a partir de meados do século XIX” (In GUINSBURG, FARIA, LIMA (org), 2009:77).

diversos e também em públicos díspares. Alguns anúncios publicados no *Jornal do Commercio* e no *Correio Mercantil* convocavam as famílias para apresentações extras, que seriam oportunidades para que pessoas diferentes do público habituado a frequentar o Alcazar assistissem ao espetáculo ajustado aos distintos espectadores. É possível, portanto, que as apresentações habituais tivessem movido Joaquim Manuel de Macedo (1988:112) a escrever em *Memórias da Rua do Ouvidor* que o Alcazar teria sido “o teatro dos trocadilhos obscenos, dos cancãs e das exhibições de mulheres seminuas, [que] corrompeu os costumes e atigou a imoralidade”.

Ao tratar da nova empreitada espetacular que aportara no Rio de Janeiro naquele ano, Machado de Assis, em crônica publicada em *O Espelho* de 25 de setembro de 1859, faz clara alusão aos *boulevards* franceses e ao surgimento de um tipo diferente de espectador: “Habituarão a plateia aos boulevards; elas esqueceram as distâncias e gravitam em um círculo vicioso. Esquecem-se de si mesmas; e os czares da arte lisonjeiam-lhes a ilusão com esse manjar exclusivo que deitam à mesa pública” (ASSIS apud FARIA, 2008:135).

A partir dessas colocações de figuras que presenciaram a efervescência provocada pelo teatro francês no Rio de Janeiro, percebe-se a impressão gerada na Corte pelo novo empreendimento. Claro, a análise de tais textos deve estar cercada de cuidados, pois, muitas vezes, eles estão densamente permeados por aspectos culturais capazes de afetar a recepção e a aceitação de alguns gêneros espetaculares considerados, no período, corruptores dos bons costumes. Isso porque,

a rigor, não existe este olhar absolutamente espontâneo, isento de premissas e expectativas, e relacionando-se direta e imediatamente com a obra. Este suposto olhar é, na verdade, moldado pelas convenções habituais e pelas perspectivas dominantes (tão habituais e dominantes que parecem naturais, não construídas).
(MATERNO, 2000:37)

No entanto, apesar de algumas manifestações públicas de reprovação, a concorrência ao Alcazar não decepcionava seus administradores. E ainda houve quem desse mostra de entusiasmo nas páginas de jornais e revistas que circularam no Rio de Janeiro de então, incluindo periódicos que iniciaram suas edições no ápice do sucesso do Alcazar, e mantinham seções sob seu pretexto, como, por exemplo, a revista semanal *Ba-ta-clan*, que começou a ser editada em junho de 1867.

Foi nesse teatro que em 3 de fevereiro de 1865 estreou *Orphée aux Enfers*, escrito por Hector-Jonathan Crémieux (Paris, 1828-Paris, 1892) e Ludovic Halévy (Paris, 1834-Paris, 1908), normalmente atribuído a Jacques Offenbach (Colônia, 1819-Paris, 1880), compositor das músicas. Orfeu, músico do mito grego que se aventura no inferno em busca de sua amada Eurídice e a perde na saída, foi tema recorrente em obras musicais do Ocidente. Na opereta francesa, entretanto, tem abordagem diferenciada: a relação do casal é permeada por conflitos conjugais, o que atesta teor cômico ao enredo. A peça, com libreto dividido em dois atos, estreou em Paris em 1858 no Théâtre des Bouffes-Parisiens, fundado por Offenbach em 1855. A fórmula encontrada por seus criadores para agradar ao público de Paris, inicialmente denominada ópera-bufa, tornou célebre o nome de seu compositor em diversos outros países. *Orphée aux Enfers* teria sido o marco do gênero, posteriormente renomeado opereta.

Ao que tudo indica, essa também foi a primeira opereta a estreiar com grande expressividade no Brasil. Até 1867 contabilizou mais de 300 apresentações no Alcazar, segundo fontes do *Jornal do Commercio*. É o início de uma longa trajetória do gênero opereta – “intensa cultura musical esparramada pela sociedade brasileira até a década de 1920” (MACIEL; RABETTI, 2011:4).

Décio de Almeida Prado (2009:84), em *A personagem no teatro*, ressalta o valor da personagem para o espetáculo teatral. Em sua opinião, no teatro, “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”, visto que “teatro é ação”, e quem executa a ação é a própria personagem, sem necessidade de intermediários, como o narrador dos romances, por exemplo.

Nesse sentido, para estudar a opereta, considera-se fundamental pensar a personagem, sobretudo a feminina. Em primeiro lugar, devido à marcante presença da personagem feminina desempenhando função importante na ação dramática de obras do gênero, como *La belle Hélène* e *Barbe Bleue*, ambas com libretos de Halévy e Henri Meilhac (Paris, 1831-Paris, 1897) e músicas de Offenbach. Em segundo lugar, pelo forte apelo que exercia frente ao grande público que, frequentemente, comparecia aos teatros motivados pelas belas atrizes no palco.

Ao se pensar sobre a presença de mulheres no teatro, é possível ter em mente tanto a personagem quanto a atriz que a desempenha. Ao observar análises de atuação do período em

questão, notamos uma escrita que tende a aproximar as figuras da personagem e da atriz, com tênue linha de separação entre elas.

O papel de Eurídice na montagem de *Orphée aux enfers* foi desempenhado pela já referida Aimée desde sua estreia no Rio de Janeiro, em 1865, até a volta da atriz para a Europa, em 1868. Aimée teria causado verdadeira agitação na cidade. Segundo Prado, entre as atrizes que estiveram no palco do Alcazar, foi

a que reinou por mais tempo nos corações nacionais, dentro e fora de cena, desde que os espetáculos variados dos primeiros tempos da companhia foram substituídos por operetas completas. Dizem as más línguas da época que por ocasião da sua partida, em 1868, após quatro anos de Brasil, as esposas e mães de família soltaram rojões, comemorando a volta ao lar dos maridos e filhos (PRADO, 2008:92).

Essa imagem é atribuída à atriz recorrentemente. A presença provocativa de Aimée na cidade do Rio de Janeiro passa sucintamente pelos escritos de alguns estudiosos do teatro, quando eles tecem breves capítulos sobre o teatro musicado no Brasil do século XIX. Seus atributos artísticos, entretanto, permanecem ofuscados pelo que teria sido mais marcante em sua estada na cidade: a sensualidade nos palcos e suas relações fora dele.

Em folheto publicado no *Correio Mercantil*, o cronista, que assina simplesmente Osiris, coloca-se na posição impoluto de espectador de apresentações extras, fora do conjunto de récitas programadas, voltadas para o público “familiar” e justifica seus motivos: “Ao templo da Rua da Valla só vou em *soirées* particulares. E a razão é simples: nas reuniões particulares o câncã de Mlle. Aimée é mais inocente” (*Correio Mercantil*, 11/08/1867:1). Comentários desse tipo sobre o famoso câncã executado pela atriz pululavam nas crônicas e publicações pagas de periódicos como *Jornal do Commercio* e *Correio Mercantil*. As críticas positivas ficavam por conta de sua fisionomia provocante, seu fino nariz e suas pernas perfeitas (*Ba-ta-clan*, 08/06/1867:6).

Nos estudos desenvolvidos sobre o assunto, pouco se fala sobre as companheiras de palco de Aimée, talvez porque não tenham causado tanta agitação por onde passaram e, por isso, não despertaram tanto interesse. Ou talvez porque não alcançaram sua conterrânea no primor e competência artística. O teor do que já foi escrito a respeito de Aimée levaria a crer que a primeira opção corresponde mais adequadamente ao caso. Afinal,

destinadas à esfera privada, por largo tempo, elas [as mulheres] estiveram ausentes das atividades consideradas dignas de serem registradas para o conhecimento das futuras gerações, excetuando-se as situações em que perturbavam a ordem. (SOIHET, 2003:34-35)

Mesmo as mulheres que puderam atuar na esfera pública, como as atrizes, por exemplo, muitas vezes, só acarretaram estudos mais detalhados a partir de critérios muito singulares, como o furor causado por Aimée nos anos em que esteve no Rio de Janeiro. O fato de as atrizes participarem, de certa forma, da vida pública social, não lhes permitia necessariamente ter igualdade frente aos homens. Em *Violência simbólica – saberes masculinos e representações femininas*, Rachel Soihet aponta posições de intelectuais defensores da igualdade entre os homens, mas adversos à participação feminina em sociedade, em que nos interessa notar que as mudanças

ocorridas nos séculos XVIII e XIX, relativas a crenças tradicionais sobre o corpo e a sexualidade humana, são utilizadas para ratificar os pressupostos de desigualdade entre os sexos ao nível social. Ultrapassa-se a concepção, quanto a semelhanças estruturais entre o corpo masculino e o feminino, da homologia dos órgãos genitais, cuja diferença pensava-se residir apenas em estar oculto nas mulheres o que nos homens era aparente. Agora, as novas diferenças reconhecidas nos genitais serviam de indicadores para as ocupações diversas de cada sexo: esfera privada para as mulheres e pública para os homens. O corpo feminino é utilizado para negar toda possibilidade de comparação entre homens e mulheres, em termos de um critério comum de cidadania. (SOIHET, 97:9)

O mesmo corpo que era pretexto para reclusão das mulheres às esferas privadas, serviria para a inclusão das atrizes no meio social destinado ao público masculino, mas, ainda assim, afastado de qualquer semelhança em “termos de um critério comum de cidadania”. Não são raras as menções a apresentações de “mulheres seminuas” como na citação de Joaquim Manuel de Macedo. A partir dessas alusões à exibição dos corpos femininos nos espetáculos de gênero alegre, como a opereta, forjaram-se imagens persistentes das atrizes de teatro musicado como mulheres que “realizaram, alimentaram e estimularam sonhos eróticos masculinos” (VENEZIANO, 2010:24), resistindo até o ápice do teatro de revista, já no início do século XX.

Não é possível afirmar que a participação feminina no teatro musicado brasileiro não tenha ocorrido como tem sido difundido; contudo, muito ainda pode ser inferido sobre as fontes que testemunharam as noites de espetáculo daqueles anos. A convicção de Ginzburg (2007:8) ao

afirmar que “entre os testemunhos, seja os narrativos, seja os não narrativos, e a realidade testemunhada existe uma relação que deve ser repetidamente analisada” atende à necessidade de rever minuciosamente os dados disponíveis do período em questão, buscando perceber indícios que remetam à atuação dessas atrizes, neste caso, Aimée. A argúcia do pesquisador contribuirá para a compreensão dos textos analisados, evitando um olhar viciado ao que já está explicitamente revelado, desviando-se da influência parcial das particularidades culturais do período e atendo-se aos pormenores que certamente irão exigir alguma medida de interpretação. Assim, a

interpretação do historiador passa a ser tão significativa quanto a ‘fala’ de seus dados documentais [...] quando falamos a respeito da história, quando a estudamos ou pesquisamos, nela estamos interferindo, na medida em que nosso ato já comporta, de alguma maneira, implicitamente, atualização e interpretação.
(RABETTI, 2006:45)

Em meio a diversas informações sobre os atributos estéticos das belas atrizes, é possível deparar-se com testemunhos como “Eurídice vai bem e está muito bem distribuído o papel porque está justamente no caráter de Mlle. Aimée, e julgo impossível que o *natural* seria melhor desempenhado: tudo quanto representa nesse papel vai-lhe perfeitamente” (*Jornal do Commercio*, 04/01/1866:1). Aqui, podem ser notados detalhes que aludem a um tipo de atuação peculiar, em que o estar “justamente no caráter de” e “tudo quanto representa nesse papel vai-lhe perfeitamente” podem indicar o fato de os papéis serem distribuídos de acordo com as características físicas ou comportamentais das atrizes, apontando, talvez, para um modo de interpretar característico do gênero ou uma estruturação cênica a partir de papéis estereotipados, entre outras possibilidades. Com a adoção desse tipo de metodologia, que inclui releituras atentas a rastros “deixados mais ou menos involuntariamente” (GINZBURG, 2007:11) por seus autores e visando à interpretação de tal material não como prova de realidade, mas como “textos entranhados de história” (idem) é possível alcançar dados que indiquem que a participação das mulheres no teatro musicado no Brasil em meados do século XIX tenha contribuído mais para a cena teatral brasileira do que somente sensualizado os gêneros alegres, como a referência pejorativa a seus corpos *seminus* tem demonstrado.

PERIÓDICOS PESQUISADOS

Ba-ta-clan – de junho a setembro de 1867.

Correio Mercantil – de janeiro de 1865 a outubro de 1867.

Jornal do Commercio – de janeiro de 1864 a outubro de 1867.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, T. Artes Cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, A. *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006:105-119.

FARIA, J. R. *Ideias teatrais; o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001.

_____. (org.). *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GINZBUG, C. Introdução; O inquisidor como antropólogo; Apêndice – Provas e possibilidades. In: *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007:7-14; 280-293; 311-335.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc-SP, 2009.

MACEDO, J. M. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: UnB, 1988.

MACIEL, P.; RABETTI, M. L. No balanço da história: a memória da opereta nos acervos da cidade do Rio de Janeiro. In: FERREIRA, M. M. (Org.). *Anais do XXVI simpósio nacional da Associação Nacional de História*. São Paulo: ANPUH-SP, 2011.

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

MATERNÓ, A. O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro. *Sala Preta*. São Paulo, n.2, 2000:31-41.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: GUINSBURG, Jaco (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002:83-101.

_____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EdUSP, 2008.

RABETTI, M.L. Observações à prática historiográfica nas artes do espetáculo. In: CARREIRA, A. *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006:32-62.

SOIHET, R. Violência simbólica. Saberes masculinos e representações femininas. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 1997:7-29.

_____. Mulheres e biografia – significado para a história. *Locus: revista de história*. Juiz de Fora, v.9, n.1, 2003:33-48.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

12

VENEZIANO, N. O cenário brasileiro de pernas para o ar. In: *As grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010:19-24.