

# **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

## **Entre sociedades amadoras e os palcos da Praça Tiradentes: práticas educativas e protagonismo feminino no universo teatral carioca na Primeira República.**

Neste artigo buscarei perceber como diferentes experiências teatrais amadoras contribuíram para ampliar o acesso ao código letrado para meninas e mulheres na cidade do Rio de Janeiro na Primeira República. Por meio da análise de diferentes associações dramáticas amadoras – tais como Sociedade Arcadia Dramatica Esther de Carvalho, Club Dramatico Gonçalves Leite, Club Dramatico Alumnos de Minerva, entre muitas outras – almejo compreender como a cultura e as artes viabilizavam oportunidades tangíveis de acesso à educação pelo público feminino, num contexto de grande efervescência dos debates sobre república, gênero, raça e nação. Busca-se contribuir para o campo dos estudos sobre a História Social da Educação no Brasil, na tentativa de entender como, apesar das desigualdades de gênero, possibilidades de experiências formativas às mulheres foram empreendidas em diferentes grupos sociais na urbe carioca, no alvorecer do novecentos.

Para a construção dessa análise, importa-nos, portanto, a utilização instrumental do conceito de gênero. Para Maria Clementina Cunha, impõe-se a necessidade de documentar as experiências das mulheres, na perspectiva de evidenciar a pluralidade de oportunidades vivenciadas pelas mesmas (CUNHA, 1989). A autora salienta que outras 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 (CUNHA, 1989, p.124).

Joan Scott nos aponta que este conceito se vincula a um lugar de debates e lutas, especialmente no que tange a compreensão do que seria natural ou social, uma vez que não se dividem simplesmente entre as linhas simplórias e concisas (SCOTT, 1991, p.17). Segundo esta autora, gênero é, então, sempre uma tentativa de amenizar as ansiedades coletivas sobre os significados da diferença sexual, necessariamente imprecisos. Impreciso, pois a despeito das diferenças visivelmente anatômicas entre os corpos (quaisquer que sejam suas variações), nossa imaginação não pode ser limitada na atribuição de significados para eles (SCOTT, 2012, p.19). Observamos que o gênero se

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

constrói como uma possível resposta (contingente, contenciosa e mutável) para a belicosa questão. Esta construção teórica se apresenta numa perspectiva relacional, sendo também um lugar perpétuo para a contestação política, um dos locais para a implantação do conhecimento pelos interesses do poder (SCOTT, 2012, p.21).

Ao analisarmos diversos periódicos e estatutos das diferentes associações dramáticas e clubes amadores, percebemos como a presença feminina nesses espaços nos trazem indícios para pensarmos no universo de possibilidades e alternativas tangíveis às mulheres que, de diferentes maneiras, intentaram construir suas trajetórias no mundo do divertimento carioca. Rachel Sohiet adverte que devemos olhar para a história das mulheres em sua pluralidade, na divergência de posições, debates e controvérsias (SOIHET, 1998, p.83). Para a autora devemos nos pautar na diversidade, na perspectiva de enxergar a “re-descoberta de papéis, seja em situações cotidianas ou inéditas e atípicas”, desvendando processos sociais plurais, ante uma perspectiva normativa (SOIHET, 1998, p.87). Acredito que a abertura dos historiadores para os diferentes atores sociais, constitui-se no recurso possível para a obtenção de pistas que nos viabilizem a reconstrução das experiências concretas das mulheres na sociedade carioca.

## **As associações dramáticas amadoras como espaços de participação feminina**

Na primeira publicação do *Almanaque d'Theatro*, em 1906, na primeira página detalhava-se a organização da Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez:

[...] diretor de cena, José de Medeiros; 1º secretário Sergio Ortiz; 2º Secretário Augusto Vaz; ensaiador Alfredo Rosario, ponto Eloy Pontes, contra-regra Manoel Pizarro, cabelereiro Oscar Alvarenga. O corpo cênico era formado pelas amadoras: Nicolina Rosario, Zilda Couto, Luiza Esperança, Odette Couto, Celina Rosario, Judith Carvalho e Izabel Medeiros, e pelos amadores: Aurelio Martins, J. R. Fonseca, Francisco Guimarães, Manoel Peixoto, Lindolpho Magalhães, Francisco Rogerio, José Monteiro França, Francisco Gosta, Valentim Machado, Eduardo Gomes, José Moreira, Henrique Martins, Nicolino Sarly, Affonso Cerqueira e Manoel Lopes.

Nesta nota publicada no *Almanaque d'Theatro*, apresenta-se um quantitativo considerável de mulheres entre as artistas amadoras. Em 1904, Henrique Marinho, pesquisador do teatro brasileiro, evidenciava a seriedade e comprometimento desses artistas e escritores ao teatro, elogiando sua competência. Não obstante, salientava o

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

diálogo que existia entre o teatro amador e o profissional, visto que algumas artistas vivenciaram a transição entre esses espaços. Entre os nomes citados, Marinho destacava as atrizes Aracy Cortez, Cinira Polonio, Rosa Villiot, Ismenia dos Santos, e Lucilia (MARINHO, 1904, p.93-94). Outras amadoras que se transferiram para os palcos comerciais são citadas por Arthur Azevedo em várias de suas crônicas publicadas em A Notícia, entre elas estão: Italia Fausta e Guilhermina Rocha, além das portuguesas em terras cariocas: Maria Pinto, Luiza de Oliveira, Julia Moniz e Jesuína Saraiva (NEVES; LEVIN, 2009). Observamos assim como o mundo do divertimento era um caminho possível por muitas outras atrizes na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas da República.

Maria Odila Dias nos salienta a necessidade de estarmos atentos à heterogeneidade das experiências históricas femininas na cidade do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX (DIAS, 1994). Ou seja, não podemos encerrar apenas no universo doméstico, no casamento, no lar e nas exigências morais os anseios, angústias e questões vividas pelas mulheres na urbe carioca. Até mesmo a frequência das meninas e moças das camadas menos abastadas à escola primária, na qual aprendiam trabalhos manuais de agulha e bordados, pode ter representado um meio de preparo para o exercício de ofícios remunerados, o que era fundamental para a sobrevivência de suas famílias (GONDRA; SCHUELER, 2008, p.206).

Desde o final do século XIX, as esferas de poder já gestavam inúmeras referências ao desejo em promover uma mudança nos comportamentos sociais. Para o centro do palco, adentravam ainda as múltiplas iniciativas de uma política sexual e familiar para toda a sociedade (COSTA, 1977; DONZELOT, 1980). Margareth Rago destaca a promoção de um novo modelo de feminilidade, a “esposa-dona-de-casa-mãe-de-família”, que se construiu na percepção das mulheres como frágeis e soberanas, abnegadas e vigilantes (RAGO, 1990, p.59). Novas formas de etiqueta e comportamento se estabelecem, primeiramente às moças das famílias elitizadas e gradativamente às trabalhadoras, exaltando as virtudes burguesas de laboriosidade, castidade e do esforço individual. Afetiva, mas assexuada – em reforço a ideia de mulher-mãe, não-mulher-

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

prazer – pairava sobre um imaginário social, visando afastar quaisquer desvios que representassem uma ameaça à ordem sexual (ESTEVEZ, 1989, p.59).

Concomitante a modernização do espaço urbano e o desenvolvimento industrial, a luta feminina por mudanças na sua condição social e política dialogavam com os novos códigos e posturas de uma sociedade que se pretendia civilizada e próspera (RAGO, 1990, p.65). À medida que o centro da cidade se transformava, com a proliferação de comércios mais diversificados, se multiplicavam os restaurantes, cafés, teatros, bordéis, praças, passeios públicos e casas de espetáculos, gerando alterações nas normas de comportamento e nas relações entre os sexos. Tais ações já podiam ser observadas desde o século XIX, mas tomam um maior fôlego no início do século XX, tendo as mulheres uma participação mais ativa na publicação de periódicos, organização de sociedades beneficentes ou associações, entre outros (LENHARO, 1988, p.84). Essas novas práticas de sociabilidades possibilitavam uma maior circulação feminina nos espaços públicos, viabilizando a emergência de novos papéis sociais, uma vez que se redefiniam suas funções sociais e sua forma de inserção na sociedade.

Para além do invólucro de “sexo frágil”, outros discursos estavam em disputa, lhe atribuindo diferentes perfis: combativa, corajosa, responsável pela educação dos futuros homens da nação, ou escritora, trabalhadora, operária, advogada (RAGO, 1990, p.65). Estas referências podem ser observadas em algumas das revistas femininas do período como “A Mensageira”, a “Revista Feminina” e o “O Quinze de Novembro do Sexo Feminino”. Torna-se importante destacar que estes periódicos existiam desde a segunda metade do século XIX, mas não apenas estes. A imprensa vigorava como um dos espaços de participação política feminina, nos revelando as imbricadas relações entre gênero, imprensa e a ampliação ao acesso à educação de meninas e mulheres no Rio de Janeiro (FRANÇA, 2013; CAMPOS, 2007; BICALHO, 1989; ABRANTES, 2006). O Quinze de Novembro do Sexo Feminino, especificamente, redigido e dirigido por Francisca Senhorinha da Motta Diniz – tendo como colaboradoras suas filhas e diversas senhoras – apontava, no artigo intitulado “Igualdade de Direitos”, a necessidade da “racional emancipação da mulher”:

Cremos, com aquella boa fé que as nobres causas inspiram, que, esse ideal chegara mui breve a sua realidade, quando a mulher illustrada e

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

livre dos prejuízos e preconceitos tradicionaes banir de sua educação as opressões e erroneos preconceitos com que a cercam, e que der pleno desenvolvimento à sua natureza physica, moral e intelectual [...]  
A emancipação da mulher pelo estudo, é o facho luminoso que pode dissipar-se as trevas pela verdade em que deve viver e que leval-a há ao templo augusto da sciencia, de bem viver na sociedade civilizadora (O Quinze de Novembro do Sexo Feminino, 1890, num.14).

As reivindicações por maior acesso à educação e aos mundos do trabalho pululavam de forma pungente no alvorecer da República. Margareth Rago afirma que, paulatinamente, novas profissões se abriram para o universo feminino, possibilitando um maior acesso à educação pública e privada, a despeito dos inúmeros obstáculos. Para além do universo do entretenimento, Guacira Louro destaca a inserção das mulheres no mundo letrado, nas escolas e na profissão docente (LOURO, 1997). Não obstante, professoras, escritoras, jornalistas, artistas e intelectuais, em meio às desigualdades de gênero, se utilizaram das letras para redimensionar seus espaços de participação política.

Em meio a esses debates, destaca-se como as associações dramáticas amadoras se configuravam como um desses espaços para exercício da cidadania para muitas meninas e mulheres de diferentes grupos sociais. Estes locais possuíam uma efetiva capacidade de organização dos sujeitos sociais, que escolhiam unir-se em torno da atividade teatral. Salientamos ainda que, "os clubes dramáticos tinham um alcance muito além do palco, atuando como elemento aglutinador de moradores de um mesmo bairro, trabalhadores de uma mesma fábrica, estrangeiros de uma mesma origem ou mesmo misturando os mais diferentes grupos" (FRANCA, 2016, p.43). Outrossim, tal ação promovia o estreitamento dos laços identitários, e viabilizava possibilidade de participação política na capital federal, consolidando uma atuação que extrapolava os limites da ludicidade. Segundo essa historiadora do teatro amador,

Mesmo tratando apenas de clubes dramáticos, havia profundas diferenças entre eles, podendo dividi-los em diversas categorias a partir de sua composição social, de seus objetivos, de suas estruturas físicas, de seus repertórios, etc. Para os operários, o teatro podia ser uma prática de sua militância política, divulgando os ideais anarquistas e conscientizando os trabalhadores de sua situação ou apenas para diversão. Nos estatutos dos grupos lusitanos e espanhóis fica clara a preocupação com suas origens e a preservação de sua cultura em um novo país. Para além de uma identidade nacional, são os costumes, as experiências e vivências em comum no Brasil que os une com

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

mais força. E ainda uma preocupação de grupos médios e das elites com o chamado “teatro de qualidade” por alguns intelectuais da época (FRANCA, 2016, p.44).

Nesse viés, educação, auxílio mútuo e lazer faziam parte do cotidiano das entidades amadoras, construindo redes de solidariedade e sociabilidades entre seus participantes. Assis Valente<sup>1</sup>, um dos integrantes do Club Dramatico Alumnos de Minerva, escreveu, no periódico publicado pelo clube, sobre a importância dessas sociedades:

“A mocidade, por sua vez, compreendendo a utilidade da ideia, cumpriu com o seu dever, tratando de desenvolvê-la e ampliá-la – construíram-se edifícios apropriados, criando-se aulas onde empregam o tempo que lhes sobra dos labores cotidianos aqueles que desejam aperfeiçoar e completar a sua educação física e moral; hoje as sociedades recreativas erguem-se como um eloquente testemunho do quanto lhes devem o progresso material deste país e o desenvolvimento intelectual desta população. Semelhante resultado enche de nobre e justo orgulho aqueles que contribuem com os seus esforços e sacrifícios para a existência dessas sociedades, porque se moralizar – ensinando é um importante serviço prestado às classes populares, não tem menos direito ao reconhecimento e à gratidão dessas mesmas classes os que se propoem civilizar – recreando.” (O PALADINO, 1881, p.01)

Assis Valente traz à tona pontos importantes para analisarmos, visto que para ele o teatro era uma forma da “mocidade civilizar-se recreando”. Esta citação nos permite apreender que essa “mocidade” abarca também a participação feminina, compreendendo os clubes amadores como uma alternativa possível para diferentes meninas e mulheres, de classes sociais menos abastadas, participarem de aulas, práticas culturais ou quaisquer outras atividades para o “desenvolvimento intelectual”. Esse entendimento é corroborado quando observamos o periódico *Ephoca Teatral*, que trazia em uma nota a vinculação entre os palcos amadores e os palcos comerciais, enaltecendo a participação de atrizes nos palcos amadores que possuíam algum sucesso no cenário cultural da capital federal:

---

<sup>1</sup> José de Assis Valente (Santo Amaro, 19 de março de 1911 – Rio de Janeiro, 6 de março de 1958) foi um ilustrador e compositor brasileiro extremamente presente nos palcos musicados da capital federal. Era filho de José de Assis Valente e D. Maria Esteves Valente. Segundo relatava, tinha sido roubado aos pais, ainda pequeno, sendo depois entregue a uma família santoamarense que lhe deu educação, ao tempo em que o forçavam a trabalhar. Em 1927 muda-se para o Rio de Janeiro, tendo muitas composições alcançarem o sucesso, nas vozes de grandes intérpretes da época, como Carmen Miranda, Aracy Cortes, Orlando Silva, Carlos Galhardo e muitos outros.

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

“(…) Nos subúrbios, onde muitos deles (*amadores*) existiram ou existem nesses palcos d’amadores dramáticos, não raras as organizações d’artistas se revelaram. Algumas delas são hoje, nos vários clubes ou no grande teatro, vultos queridíssimos pelos seus méritos. Podemos citar entre outras Lucilia, Carmen Azevedo, Cintra, etc.” (EPHOCA TEATRAL, 1917, p.02)

Luciana Penna Franca destaca que o teatro amador era uma alternativa extremamente presente no cotidiano carioca na Primeira República, sendo vivenciado por grupos sociais heterogêneos, e em espaços cênicos variados. Para esta autora, o “teatrinho”, como tantos se referiam ao teatro amador, assumiu múltiplas formas e ocupava um espaço significativo nos diferentes bairros da cidade, concorrendo e disputando plateias com o teatro comercial. Segundo Thiago de Melo Gomes, a existência desses grupos dramáticos mostrava a força teatral nos bairros, evidenciando-nos a importância desta vertente cultural para a vida da cidade.

## **A forte presença do teatro amador na capital federal e sua função pedagógica**

Desde as últimas décadas do século XIX, observa-se uma grande quantidade de solicitações de licença para funcionamento, encaminhados pelos grupos teatrais à polícia do distrito federal. Thiago de Melo Gomes aponta que uma análise superficial dos estatutos das sociedades recreativas nos permite compreender a difusão do teatro amador na cidade, reconhecendo ainda uma heterogeneidade nos agentes sociais que compunham esses grupos (GOMES, 2004, p.72).

Franca afirma que “essa disseminação do teatro amador ocorreu paralelamente à expulsão da população do centro da cidade em direção as zonas norte e sul, em função das diversas intervenções urbanas do princípio do século XX” (FRANCA, 2011, p.50). Essa autora nos salienta que, nas primeiras décadas do Novecentos, o teatro amador ocupava um espaço destacado no mundo do divertimento e lazer da capital federal, formando novos artistas teatrais, construindo múltiplas possibilidades de participação social, concorrendo ainda com o teatro comercial.

Em 1943, Escragnolle Doria publica um artigo citando os grupos dramáticos amadores e destaca que, no Rio de Janeiro, a presença destes era extremamente marcante, havendo “teatrinhos” em quase todos os bairros da capital federal (DORIA, 1943, p.19).

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Segundo Arthur Azevedo, em 1905, haviam dez teatros comerciais abertos ao público em condições de funcionamento e, pelo menos, trinta sociedades dramáticas particulares na capital (AZEVEDO, 1906, p.01).

Para Azevedo, o teatro no cotidiano carioca era "considerado gênero de primeira necessidade, figurando no orçamento do rico e do pobre" (NEVES; LEVIN, 2009, p.63). "O teatro amador parecia se constituir, através de seus diferentes gêneros, públicos e possibilidades, em campos de disputas sociais e espaços de negociação de ideias, onde se construía reflexões sobre a realidade cotidiana" (FRANCA, 2011, p.73). Para Pena Franca:

Entre os grêmios encontrados em Botafogo, havia o Grêmio Amadoras da Flor de São João, que pretendia "ser dançante, recreativo e familiar", formado apenas por senhoras ligadas à Sociedade Musical Flor de São João. No Centro, a Estudantina Furtado Coelho também estava ligada ao Grêmio Dramático de mesmo nome que, segundo os estatutos, era quem determinava as regras para os dois grupos, sendo a diretoria formada pelas mesmas pessoas. Com características bem distintas de outros clubes, havia o Centro Galego, com sócios que deveriam ser de Galiza ou ser filho de pai galego – apesar de aceitar os brasileiros, portugueses ou provenientes de outras províncias espanholas –, mas em categoria diferente dos primeiros. Os estatutos do Centro Galego são muito específicos em relação às homenagens, festas e atos patrióticos que deveriam cumprir; além disso, *também tinham uma forte preocupação com a educação dos participantes e filhos de participantes*. Outro clube cujo nome indica ser constituído por imigrantes, o Luzitano Club, no entanto, não fazia distinção de nacionalidade dos sócios. *Uma preocupação comum de todos eles era com a criação de uma biblioteca para os associados*. Essa preocupação também estava presente entre os membros do Recreio Dramático Juventude Portuguesa e no Theatro Club ou no Grêmio Dramático Tabora, sediados no Centro do Rio de Janeiro. Ainda nessa área, encontrei, pelo menos, dois grupos mais ligados aos operários e seguidores da ideologia anarquista, que eram: o Grupo Dramático Teatro Livre e o Grupo Dramático Anti-Clerical (FRANCA, 2016, p.51)

Franca e Gomes destacam que essas agremiações se constituíam como espaços de formação social, promovendo práticas de letramento, palestras diárias, encontros e debates de textos teatrais que permeavam o cotidiano da cidade. A manutenção de bibliotecas, escolas dramáticas e aulas diversas indicam uma atenção à formação dos amadores, não apenas para os espetáculos, mas também no desejo de ampliar as



## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

possibilidades de participação política na capital. O Inhaumense Club também mantinha uma escola dramática que funcionava mensalmente e cabia a diretoria a “proteção” aos amadores que tivessem “talento e vocação extraordinariamente para a arte dramática” (FRANCA, 2016, p.62). Como pólos de aprendizado dos saberes artísticos e palcos para as mais diferentes companhias teatrais da cidade, as sociedades amadoras configuravam-se como locais em que práticas educativas plurais, constituindo-se também como espaços de vivências culturais para muitas mulheres no alvorecer do século XX.

A Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez, também possuía uma escola dramática e contava com amadores “aplicados e estudiosos”, que procuravam “manter o justo renome em que é tido o conjunto de fiéis e inteligentes intérpretes das peças difíceis e apreciadas do repertório de muitas empresas teatrais” (FRANCA, 2016, p.54). O periódico *O Amador*, do Club Dramatico Gonçalves Leite, localizado em São Cristóvão, afirmava o papel pedagógico do teatro e sua função vinculada ao enaltecimento dos valores e da moral:

“o Teatro é uma escola elevada, cuja missão é moralizar a sociedade ensinando-lhe como se desafia graves ofensas, qual o fim sinistro de uma paixão ou vida desregrada, as flores que recebe os heróis do bem e os grilhões que o oprimem os heróis do mal” (O AMADOR, 1888, p.01).

O Espectador, em 1883, afirmava a importância do teatro no cotidiano da cidade:

“O teatro é a melhor tribuna, a melhor escola para combater e mostrar os vícios que corrompem uma sociedade. Por ele discute-se os mais difíceis problemas, e com vantagem, porque impressiona com arte o espírito do espectador, apresenta-nos sob a forma ridícula o vício; o perigo a que se expõem os que optam por semelhante mal, e discrimina as boas ações, os pequenos defeitos de educação de um povo e os próprios costumes que o orlam, dando uma perfeita fotografia dos elementos sociais, e são tratados na escola contemporânea pelo drama e pela comédia (O ESPECTADOR, 1883, p.07).

Observa-se como as interpretações acerca do papel educativo do fazer teatral estavam em disputa. Para a Sociedade Arcadia Dramatica Esther de Carvalho, no primeiro número de seu jornal, em 1888, o teatro representava a “luta sacrossanta da instrução pelo recreio” e aqueles que a essa luta se dedicavam “vivem e morrem em holocausto pela

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Moral e pela Liberdade” (A LYRA, 1888, p. 06). No entanto, alguns artistas da mesma associação dramática não concordavam com a vinculação de educar em nome da moral e da liberdade, e afirmavam que o teatro era a “cura” para as “úlceras sociais”, podendo destruir superstições. Nesse viés, o advogado Aurelio de Souza - sócio da Arcadia - salientava:

S. Ex. exaltou a arte dramática, como a escola viva dos nossos costumes apostemados de vícios; demonstrando que o teatro é o lutador; é o cautério das úlceras sociais; é o destruidor das superstições; é a lâmpada que jorra a luz da liberdade aos antros do despotismo, que tanto tem custado a fazer despejar o esconderijo. (...) (A LYRA, 1888, p. 08)

Muitos clubes amadores, como Club Dramatico Alumnos de Minerva, relacionavam o teatro como uma “influência benéfica e moralizadora” exercendo influências “nos costumes e na educação do povo”, sendo um “poderoso elemento de civilização e progresso” (FRANCA, 2016, p. 175). Os grupos teatrais anarquistas também evidenciavam sua intenção em educar o público acerca das doutrinas libertárias, afirmando que o teatro social combinava de maneira possível as intenções lúdica e doutrinária (HIPÓLIDE, 2012, p.55-56).

Observamos como diferentes sociedades dramáticas salientavam a importância da educação, dialogando com a função pedagógica do teatro. Tal afirmação pode ser comprovada com a criação de diferentes espaços em que práticas de letramento eram experienciadas cotidianamente - entre eles as salas de leitura, bibliotecas e até mesmo a publicação de periódicos. O Correio da Manhã, em 1925, destaca a inauguração da sala de leitura na Sociedade Dramática Filhos de Talma:

FILHOS DE TALMA - Está se preparando a velha agremiação recreativa carioca para proporcionar a seus frequentadores mais uma atraente festa no proximo domingo 23 do corrente.

Orientada por uma pleiade de cavalheiros de elevado tino administrativo a S.D.P. Filhos de Talma caminha hoje a passos agigantados para o auge de seu desenvolvimento máximo.

A sociedade passou por uma assombrosa metamorphose.

A instalação de uma sala de leitura para os associados foi uma idéia feliz e de alcance, não sendo inferior a esta, a organização de torneios de football, ping-pong, jogos passatempo e de outras diversões para os associados.

Os ensaios de dansa às quintas-feiras equivalem a verdadeiros bailes tal

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

é a affluencia de socios e senhoritas.

A proxima festa constituirá, por certo, mais uma victoria de Filhos de Talma (Correio da Manhã, 21 de agosto de 1925, p. 06).

A inauguração de uma biblioteca ou sala de leitura é estabelecida nos "estatutos como um dos objetivos de grande parte dos associados ao lado das récitas e saraus dramáticos e juntamente com bailes, conferências, aulas, cursos e *matinéés* para os filhos e filhas dos sócios" (FRANCA, 2016, p. 53). Era possível ver nesses palcos intensas disputas e debates sobre cotidiano da cidade, entre eles a ampliação da participação feminina no cenário cultural, viabilizando a difusão de questões políticas e sociais na constituição de um “novo” e “moderno” Rio de Janeiro.

Não obstante, a população carioca, seja por meio da dança, da música, da literatura, da produção de periódicos ou do teatro, "se reunia em seus bairros, junto a vizinhos, colegas de trabalho e familiares para, através de variadas formas de expressão, lutarem por reconhecimento, maior instrução, melhorias urbanas, sociais ou trabalhistas" (FRANCA, 2016, p.84). Buscavam assim, viabilizar um diálogo com as autoridades constituídas e exercitarem práticas de diversão entre eles próprios; de múltiplas formas, construíam possibilidades para participação política e afirmação de sua cidadania no cotidiano da capital federal.

A facilidade de acesso possibilitava a participação de mais cidadãos nessas sociedades e nos permite compreender a grande difusão desse tipo de atividade artística, "fazendo do teatro muito mais do que um simples tablado, mas um espaço de sociabilidade, aprendizado, debates acerca do cotidiano, a partir dos quais criavam vínculos sociais e definiam seus espaços na sociedade carioca" (FRANCA, 2016, p.81). Revelava-se assim como mais um ambiente para construção de participação política e embates sociais.

Os palcos amadores eram espaços onde diferentes artistas poderiam experimentar vivências difusas acerca da formação e instrução, atraindo mulheres e homens de todos os níveis sociais. Sohiet afirma que para os populares, o universo do entretenimento vinculava uma dimensão lúdica, pois neles tinham oportunidade de atender às suas necessidades de lazer, expressando de inúmeras formas seu universo cultural. Dessa forma, as experiências artísticas de diversas atrizes, cantoras e dançarinas nos palcos

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

amadores, citadas anteriormente, apontam como universo teatral foi um lócus importante de apreensão do código letrado – sendo tangível à muitas meninas e mulheres dos subúrbios carioca na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

## Fontes:

*A Lyra*: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 8 de setembro de 1888.

*A Madrugada*: periodico litterario e recreativo dedicado ao Euterpe Club. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 11 de janeiro de 1902.

Almanaque do Teatro, 1906, Rio de Janeiro. n. 1.

*O Amador*: periódico litterario do Club Dramatico Gonçalves Leite. Ano I. n.1. S. Cristóvão, 08 de setembro de 1888, p.1.

*O Espectador*. Orgão consagrado A Arte Dramatica. Rio de Janeiro, Ano III, nº 17, 8 de julho de 1883.

*O Paladino*: orgão do Club D. Alumnos de Minerva. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 25 de junho de 1881.

*O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*. A Racional Emancipação da Mulher: igualdade de direitos. Ano III - Capital Federal, 06 de abril de 1890, num. 14.

*O Scenario*: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude. Ano I, n.4, 18 de setembro de 1881.

## Referências Bibliográficas:

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Loucura, gênero feminino*: as mulheres de Juquery na São Paulo do início do século XVIII. *Revista Brasileira de História*, v.9, n.18, ago/set, 1989.

DIAS, M. O. L. S. *Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista*: uma hermenêutica das diferenças. *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 1994, p. 273-282.

DORIA, Escragnolle. “Teatros de Amadores”. *Revista da Semana*, 26 de junho de 1943.

ESTEVES, Martha Abreu. *Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Epoque*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1989.

FRANCA, LUCIANA PENNA. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2011.118f.

\_\_\_\_\_. *Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2016. 244f.

GOMES, Tiago de M. *Um Espelho no Palco*. Campinas: Unicamp, 2004.

GONDRA, Jose Gonçalves; SCHUELLER, Alessandra. *Educação, poder e sociedade no Império Brasileiro*. São Paulo: Cortez, 2008.

HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922)*. Dissertação de mestrado em História pela PUC-SP, 2012, p.55-56.

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

- LENHARO, Alcir. Fascínio e solidão: as cantoras do rádio nas ondas sonoras do seu tempo. São Paulo: Faculdade de Educação/USP, 1988.
- LOURO, Guacira. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, UNESP, 1997.
- MACIEL, Laura Antunes. De “o povo não sabe ler” a uma história dos trabalhadores da palavra. In: MACIEL, Larua Antunes, ALMEIDA, Paulo Roberto de, KHOURY, Yara aun. (orgs.) *Outras histórias: memórias e linguagens*. São Paulo, Olho d’água, 2006,
- MALAMUD, Samuel. Recordando a Praça Onze. Rio de Janeiro, Ed. Kosmos, 1988.
- MARINHO, Henrique. O Theatro Brasileiro (Alguns apontamentos para sua história). Rio de Janeiro, H.Garnier, 1904.
- NEVES, Larissa de Oliveira, LEVIN, Orna Messer (orgs). *O Theatro – crônicas de Arthur Azevedo*. Editora Unicamp, SP, 2009.
- O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*. A Racional Emancipação da Mulher: igualdade de direitos. Ano III - Capital Federal, 06 de abril de 1890, num. 14.
- RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite*, prostituição e códigos da sexualidade feminina. Campinas: Unicamp, 1990.
- SCHUELER, Alessandra Frota Martinez de; MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello. Educação escolar na primeira república: memória, história e perspectivas de pesquisa. *Tempo* [online]. 2009, vol.13, n.26, pp.32-55.
- SCOTT, JOAN W. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Recife: SOS CORPO, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Os usos e abusos do gênero*. Tradução: Ana Carolina Eiras Coelho Soares. Projeto História, São Paulo, n. 45, pp. 327-351, Dez. 2012.
- SOIHET, Rachel. História das mulheres e história do gênero. Um depoimento. *Cadernos Pagu*, n.11, p.77-87, 1998.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e Norma Familiar*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1977.
- DONZELOT, Jacques. *A Polícia das Famílias*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1980.
- FRANÇA, Jorge Luiz de. *Mulheres, imprensa e sociedade em Ribeirão Preto (1930-1940)*. 2013. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013;
- CAMPOS, Raquel Discini. *Mulheres e crianças na imprensa paulista (1920-1940): representação e história*. 2007. 216 f. Tese (Doutorado em Educação Escolar) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007;
- BICALHO, Fernanda. *O bello sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX*. In: COSTA; BRUSHINI (Org.). *Rebeldia e submissão: estudos sobre a condição feminina*. São Paulo: Vértice, Fundação Carlos Chagas, 1989;
- ABRANTES, Elizabeth Souza. *"Mãe civilizadora": a educação da mulher nos discursos feministas e antifeministas da Primeira República*. 2006. XII Encontro Regional de História: Usos do passado, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- AZEVEDO, Arthur. O Theatro, A *Notícia*, Rio de Janeiro, 08/03/1906. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro – crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora da Unicamp, 2009.