

ABRACADABRA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

EM ARTES CÊNICAS

**COMO AS ARTES
COMUNICAM AOS ALIADOS**

da cena

**PODEM
RESPONDER À**

PANDEMIA

**CAOS
POLÍTICO**

**NO
BRASIL**

Organizadores: Ana Terra, Matteo Bonfitto,
Silvia Geraldi e Renato Ferracini

**COMO AS
ARTES DA
CENA PODEM
RESPONDER
À PANDEMIA E
AO CAOS
POLÍTICO NO
BRASIL?**

Organizadores:
Ana Terra
Matteo Bonfitto
Silvia Geraldi
Renato Ferracini



ABRACE

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

Diretoria ABRACE

Gestão - 2019-2020... e pandemia

PRESIDENTE

Pq. Dr. Renato Ferracini (LUME - UNICAMP)

1ª SECRETÁRIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães (DACO - UNICAMP)

2ª SECRETÁRIA

Pqa. Dra. Raquel Scotti Hirson (LUME - UNICAMP)

TESOUREIRA

Profa. Dra. Mariana Baruco (DACO - UNICAMP)

COMISSÃO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Terra (DACO - UNICAMP)

Prof. Dr. Matteo Bonfitto (DAC - UNICAMP)

Profa. Dra. Silvia Geraldi (DACO - UNICAMP)

CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Patrícia Leonardelli (UFRGS)

Prof. Dr. Robson Haderchpek (UFRN)

Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (UFBA/UFRJ)

SUPLENTES DO CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes (UFRN)

Prof. Dr. Marcilio Vieira (UFRN)

Profa. Dra. Ana Cristina Colla (LUME)

EDITORAÇÃO E DESIGN EDITORIAL

Arthur Amaral

EDIÇÃO

ABRACE

CO-EDIÇÃO

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UnB)

COMITÊ EDITORIAL

Alba Pedreira Vieira

Alexandre Falcao de Araujo

Ana Paula Ibanez

Carlos Arruda Anunciato

Cassiano Sydow Quilici

Clóvis Dias Massa

Daniel Reis Plá

Daniela Amoroso

Daniele Pimenta

Denise Mancebo Zenicola

Dodi Tavares Borges Leal

Flavio Campos

Ismael Scheffler

Jandeivid Lourenço Moura

Jorge das Graças Veloso

José Denis de Oliveira Bezerra

José Sávio Oliveira Araujo

Julio Moracen Naranjo

Katya Souza Gualter

Lidia Olinto

Ligia Tourinho

Lucia Romano

Luciana Lyra

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Marcia Maria Strazzacappa Hernandez

Maria Brígida de Miranda

Marianna Francisca Martins Monteiro

Martha De Mello Ribeiro

Naira Ciotti

Natacha Muriel López Gallucci

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Rebeka Caroça Seixas

Robson Carlos Haderchpek

Stênio José Paulino Soares

Valeria Maria Chaves de Figueiredo

Veronica Fabrini Machado de Almeida

Vicente Carlos Pereira Junior

Wellington Menegaz de Paula

C735

Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil? [recurso eletrônico] / organizadores: Ana Terra ... [et al.]. – Campinas : Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.
1545 p. : il.

Inclui bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web:

<<http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/e-books-da-abrace>>.

ISBN 978-65-88507-02-5 (e-book)

1. Artes cênicas. 2. Infecções por Coronavirus. 3. Política - Brasil. I. Terra, Ana (org.).

CDU 792



COMO AS ARTES DA CENA PODEM RESPONDER À PANDEMIA E AO CAOS, POLÍTICO NO BRASIL?

Editorial

Diante do que não entendemos, muitas possibilidades se abrem. Pensando sobre a visão, podemos tentar adaptar o que acreditamos conhecer e fazer ajustes para, com isso, trazer alguma luz ao que não conseguimos enxergar. Considerando a audição, podemos tentar parar para escutar melhor a fim de ampliar o nosso horizonte aural e, quem sabe, reconhecer sonoridades até então não captadas. Independente dessas e de muitas outras possibilidades que podemos explorar, o deparar-se com o que não entendemos pode atuar como gerador de uma significativa expansão perceptiva, de mudanças de lógica, de modos de ser/estar no mundo. Em outras palavras, situações como essas podem ser oportunidades valiosas.

Cabe observar que as expansões perceptivas que emergem do não entendimento – nesse caso, produzido pela sobreposição entre o caos político que vivemos e o crescimento descontrolado da pandemia de Covid-19, ambos conectados pelo elo da necropolítica que irremediavelmente nos invade – não pretendem absolutamente neutralizar o importante exercício crítico que deve igualmente ser praticado em momentos como esse.

Talvez o entrelaçamento entre essas duas perspectivas possa constituir o eixo que, como uma tensão que não se resolve, permeia as seis seções propostas neste livro, a saber – Cena, resistência e experimentações digitais; Corpo, artes da cena e episteme; Feminismos plurais, performances e performatividades; Práticas de cuidado e espiritualidade; Ações performativas em isolamento; e Transversalidades dissonantes – somando um total de sessenta e sete trabalhos.

Sempre “presentes”, as artes da cena buscam aqui revelar, uma vez mais, o seu papel como geradoras de fissuras e ruídos extemporâneos que nos fazem entrever (com Agamben) caminhos possíveis em meio ao escuro do nosso tempo, para tentar (com Krenak) propor práticas para adiar o fim do mundo.

Comissão Editorial Abrace
Gestão 19/20/21

Ana Terra

Matteo Bonfitto

Silvia Geraldi

SUMÁRIO

capítulo 1

Cena, resistência e experimentações digitais

DOSSIÊ DO DESCURSO

Adriana Jorgge, Adriane Henandez, Chico Machado, Henrique Saidel,
Mesac Silveira, Patricia Leonardelli, Rodrigo Sacco Teixeira _____ 15

CRÔNICA: LIVEVER - A CENA E A LIVE

André Carrico _____ 95

ESPECTADORES DE UMA TEATRALIDADE PANDÊMICA: POEMAS DE CÁ E DESDE AÍ ONDE VOCÊ ESTÁ

Sócrates Fusinato _____ 99

POR UMA PEDAGOGIA TEATRAL TRANSFORMADORA: UM OLHAR PARA A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Anita Cione Tavares Ferreira da Silva _____ 117

TEATRO ON-LINE, TEATRO VIRTUAL, TEATRO POR STREAMING, TEATRO-MÍDIA? QUE TEATRO É ESTE QUE ECLODIU COM A PANDEMIA?

Maíra Castilhos Coelho _____ 144

O ESPAÇO EXPERIMENTAL DO PETECA

Mônica Melo _____ 172

VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS: ENFRENTANDO PROBLEMAS PANDÊMICOS REAIS E EXPERIMENTANDO ESPETACULARIDADES VIRTUAIS

Filipe Dias dos Santos Silva, Michel Silva Guimarães _____ 198

QUEM SERÁ POR NÓS? ARTISTAS EM MEIO A PANDEMIA DO CORONAVÍRUS

Priscila Rosa _____ 216

O CIRCO, A PANDEMIA E O NÓ NA GARGANTA.

Daniele Pimenta _____ 224

VIVAM OS LOUCOS DAS LIVES! ARTE, FILOSOFIA E PEDAGOGIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

Charles Feitosa (UNIRIO) _____ 240

MOTIM NA QUARENTENA: DEBATES E AFETOS EM REDE

Profa. Dra. Luciana de F. R. P. de Lyra, Carolina Passaroni _____ 253

<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO – RELATO 1: APRESENTAÇÃO, PALESTRAS E MESAS TEMÁTICAS</i>	
Ismael Scheffler, Luiz Henrique Sá, Olívia Camboim Romano _____	287
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 2: COMUNICAÇÕES DE PESQUISA</i>	
Aby Cohen, Mariana Cesar Coral, Rosane Muniz Rocha _____	314
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 3: TEATRO FÓRUM E DESIGN EXPANSIVO COMO ESTRATÉGIAS DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO DIGITAL</i>	
Dalmir Rogério Pereira _____	339

capítulo 2

Corpo, artes da cena e episteme

<i>COLORIDO ESPECÍFICO: DAS COISAS POSSÍVEIS EM MEIO AO TANTO.</i>	
Heloisa Gravina, Michel Capeletti, Clarissa Ferrer, Guilherme Capaverde, Leticia Nascimento Gomes, Pâmela Ferreira, Thiago Santos _____	364
<i>TERRITÓRIOS DISRUPTIVOS: O CORPO-TEATRO EM TEMPOS DE ISOLAMENTO</i>	
Martha Ribeiro _____	406
<i>IMPACTOS DA CRISE PANDÊMICA E POLÍTICA NO CORPO E EM SEU FAZER ARTÍSTICO</i>	
Tatiana Melitello _____	426
<i>DANÇA MODERNA E NOVAS EPISTEMES PARA O SÉCULO XXI</i>	
Tatiana Wonsik Recompenza Joseph _____	444
<i>DANÇA(S) COMPARTILHADA(S): COLABORAÇÃO ARTÍSTICA COM DANÇA EM TEMPOS DE ISOLAMENTO SOCIAL</i>	
Melina Scialom _____	476
<i>DANÇAS EM QUARENTENA</i>	
Denise Mancebo Zenicola, Alba Vieira, Leda Ornellas, Débora Campos, Leticia Infante, Gisela Zaccari, Maria Paulo, Calé Miranda, Sofia Vivo, Carlos Ujhama _	502
<i>ENCRUZILHADAS E ENTRELAÇAMENTOS: TROCAS INTERINSTITUCIONAIS</i>	
Flávio Campos, Katya Gualter _____	515
<i>SILÊNCIO (29/04/2020 – 06/10/2020...)</i>	
Débora Campos de Paula _____	552
<i>O GRUPO PÉS COM E SEM PANDEMIA: DANÇA-TEATRO PARA/COM/POR PESSOAS COM DEFICIÊNCIA</i>	
Mônica Gaspar, Lidia Olinto _____	562



*COVID-A - 108.054 SEGUNDOS DE DANÇA POR CADA VIDA
INTERROMPIDA: PRIMEIRAS REFLEXÕES*

Valéria Vicente, Líria de Araújo Morais, Carolina Dias Laranjeira _____ 599

ESCRITOS CÊNICOS SOBRE A INTIMIDADE DE NOSSAS DANÇAS DIGITAIS

Maria Inês Galvão Souza, Fernanda de Oliveira Nicolini _____ 638

“BELISCA AQUI”: DANÇAS DA/NA/A PARTIR/DA PANDEMIA DE 2020

Alba Pedreira Vieira _____ 666

DANÇA NA PANDEMIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães, Beatriz Silvestre Rodrigues de Souza, Cássia Natiele Silva Durães _____ 696

capítulo 3**Feminismos plurais, performances e performatividades***BILHETES DE MULHERES DA CENA EM RESISTÊNCIA*

Dodi Leal, Luciana de F. R. P Lyra, Maria Brígida de Miranda, Lúcia Romano, Lígia Tourinho. _____ 712

CANSAÇO E CRIAÇÃO PERFORMATIVA EM CONTEXTO PANDÊMICO

Andre Luiz Rodrigues Ferreira _____ 734

*AS ARTES DA PRESENÇA CONTRA O APAGAMENTO HISTÓRICO AMBIENTAL:
UM MANIFESTO ECOPERFORMATIVO DECORONIAL*

Ciane Fernandes _____ 757

BREVES CRIAÇÕES PANDÊMICAS EM CARTAS NÁUFRAGAS

Patricia Fagundes, Louise Pierosan, Aline Marques, Daiani Picoli “Nina”, Juliana Kersting, Débora Souto Allemand, Iassanã Martins _____ 793

PERFORMANCE COMO EDUCAÇÃO EM PANDEMIA

Estela Vale Villegas _____ 829

*AS ARTES CÊNICAS EM MEIO A PERFORMANCE PANDÊMICA DE UMA
SOCIEDADE INSUSTENTÁVEL*

Luiz Naim Haddad _____ 856

capítulo 4**Práticas de cuidado e espiritualidade***TIRAMOS A PELE, LAVAMOS A ALMA*

Nara Keiserman _____ 887



COMO VOCÊ ESTÁ SE SENTINDO HOJE? A CLÍNICA PERFORMATIVA DA UNIRIO
Juliana Manhães, Leticia Carvalho, Marcus Fritsch, Nara Keiserman,
Tania Alice _____ 908

capítulo 5

Ações performativas em isolamento

SEXAGENARTE - A VIDA NÃO PARA: OS PONTOS CARDEAIS DE MUITAS HISTÓRIAS
Rodrigo Sacco Flores Almeida Teixeira _____ 935

MODELAGEM DA MEMÓRIA OU INSIRA SUA JUSTIFICATIVA AQUI
Daniel Silva Aires, Mônica Fagundes Dantas _____ 940

QUARENTENA - QUANDO A ESPERA SE TORNA UMA AÇÃO
Éden Peretta, Bárbara Carbogim, Cláudio Zarco, Amanda Marcondes,
Vina Amorim, Daniela Mara, Diego Abegão, Fernando Del, Marina Freire,
Jefferson Fernandes _____ 954

*JOGO DO ESPELHO NOS TEMPOS DE COVID - AS ESTRATÉGIAS PARA
AULAS DE TEATRO SOB ISOLAMENTO SOCIAL.*
Elizabeth Medeiros Pinto, Suzane Weber Silva _____ 962

TEATROPALESTRA CAPETALISMO, PANDEMIA E PANDEMÔNIO.
Stefanie Liz Polidoro _____ 976

*[sem título] - AUSÊNCIA E PRESENÇA COMO FORÇA POÉTICA
NO ISOLAMENTO SOCIAL*
Ms. Rafael Machado Michalichem, Ms. Renata Mendonça Sanchez _____ 989

CORPORALIZANDO ECO-SOMÁTICA (HOLONÔMICA) #EM CASA
Carla Vendramin _____ 1004

DOIS AMORES E UM BICHO - UMA CARTOGRAFIA DA CONVIVÊNCIA
Danielle Martins de Farias _____ 1033

RECORTE-COLAGEM E ALGUNS REMENDOS
Silvia Balestreri _____ 1037

UM POEMA FILOSÓFICO PARA SE VIVER, MESMO NA PANDEMIA
Domenico Ban Jr. _____ 1044

VÔOS TANGENCIAIS DE AUTOEXPRESSÃO
Patrícia Souza de Almeida _____ 1049

capítulo 6

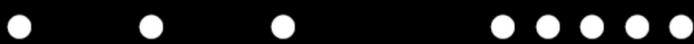
Transversalidades dissonantes

- O USO DE MICRO-CONTROLADORES ARDUINO E A “CULTURA MAKER” NO ENSINO DE ILUMINAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES COM A ILUMINAÇÃO NAS RENOVAÇÕES DOS ESPAÇOS CÊNICOS*
Rafaela Blanch Pires _____ 1054
- PANORAMA DO ENSINO DE DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL NAS MICRORREGIÕES CHAPADA DO APODI E SERIDÓ OCIDENTAL/RIO GRANDE DO NORTE*
Marcilio de Souza Vieira _____ 1079
- DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL, UM ESTUDO SOBRE A BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR (BNCC) E AS ESCOLHAS CURRICULARES DO DOCUMENTO DO RIO GRANDE DO NORTE.*
Carolina Romano de Andrade, Marcilio de Souza Vieira _____ 1103
- ACERVOS DOCUMENTAIS EM RELAÇÃO: UMA POÉTICA DE ATUALIZAÇÃO NA TÉCNICA DE EVA SCHUL*
Fellipe Santos Resende, Suzane Weber da Silva _____ 1139
- RESSONÂNCIAS DE UMA PRESENÇA E UMA ESCUTA: DO QUE SE FAZ EM TEATRO E DANÇA*
Valéria Maria Chaves de Figueiredo, Adriano Jabur Bittar _____ 1155
- DESVELANDO A ÂNIMA*
João Vítor Ferreira Nunes _____ 1172
- MEU INVENTÁRIO NO CORPO*
Mylene da Silva Moreira, Flávio Campos _____ 1202
- A POÉTICA DA APARIÇÃO E CURA: REFLEXÕES A PARTIR DA GRAMÁTICA NEGRA CORPORAL AMPLIFICADA*
Janaína Maria Machado (UFBA) _____ 1223
- DO TEATRO QUE É BOM... O PENSAMENTO ESTÉTICO TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE.*
Nanci de Freitas _____ 1238
- O AUTOENFRENTAMENTO: PRÁTICAS DE YOGA E MEDITAÇÃO NA FORMAÇÃO DA ATRIZ*
Daniela Corrêa da Cunha, Daniel Reis Plá _____ 1273
- O DESPERTAR CONTEMPORÂNEO NAS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E SAGRADO FEMININO*
Lauana Vilaronga Cunha de Araújo, Geisa Dias da Silva,
Tânia Guerra de Souza _____ 1303

<i>CRIAÇÃO INFANTIL: CAMINHOS E QUESTIONAMENTOS</i> Allana Bockmann Novo, Flávio Campos _____	1331
<i>IDENTIDADE MOVEDIÇA: OS TRILHOS DO SAMBA NA CIDADE CULTURA</i> Giullia Almeida Ercolani, Luiz Naim Haddad _____	1344
<i>UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE AS INTERFERÊNCIAS DA CORRENTE TEÓRICA “PÓS-MODERNISMO” NA CRIAÇÃO EM DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE</i> Natália Colvero, Flávio Campos _____	1352
<i>CORPO-LUZ: PENSAMENTOS ACERCA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA PARA O TEATRO CONTEMPORÂNEO.</i> Ana Luisa Quintas, Alice Stefânia Curi _____	1364
<i>UM RETORNO ATENTO AO BRINCAR: CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A DANÇA</i> Fernanda Battagli Kropeniski, Flávio Campos _____	1402
<i>DA COR DO AZEVICHE: A NEGRITUDE COMO POÉTICA DE RESISTÊNCIA NAS ARTES DA PRESENÇA</i> Stênio José Paulino Soares _____	1414
<i>O TEATRO POLÍTICO E AFROCENTRADO DO BANDO DE TEATRO OLODUM (1990): A FORMAÇÃO DE UM TEATRO NEGRO NA BAHIA.</i> Heverton Luis Barros Reis _____	1440
<i>“DENTES DE CACHORRO E CASCOS DE CAVALO”:</i> O MITO DE MICAELA Mariclécia Bezerra de Araújo _____	1473
<i>É “LEI”!</i> ESPETÁCULO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA CRIADO EM PROCESSO COLABORATIVO Alba Pedreira Vieira, Marcus Diego de Almeida e Silva, Carlos Gonçalves Tavares _____	1493
<i>A PRODUÇÃO CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA E A ATUAÇÃO DE MULHERES NO TEATRO POPULAR.</i> Lílian Rúbia da Costa Rocha _____	1521
<i>FILOSOFIA PERFORMACE: ARQUIVOS AUDIOVISUAIS DAS CULTURAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA</i> Natacha Muriel López Gallucci _____	1546

CAPÍTULO e o ULO6

transversalidades
DISSONANTES

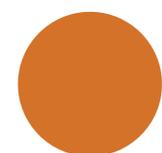


A PRODUÇÃO CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA E A ATUAÇÃO DE MULHERES NO TÊATRO POPULAR.

ROCHA, Lílian Rúbia da Costa. A produção cultural do Brasil oitocentista e a atuação de mulheres no teatro popular. Santos/SP: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Doutoranda no Instituto de Artes da Unicamp. Orientadora: Larissa de O. Neves Catalão.

__RESUMO

Este ensaio busca refletir sobre o teatro popular no final do século XIX, a partir da perspectiva da produção teatral e de seu impacto na vida cultural do período. Destacaremos a atuação de algumas mulheres que ocuparam os palcos nesse momento e despontaram pelo seu protagonismo,



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

__PALAVRAS-CHAVES

Teatro-popular; produção cultural; feminismo.



__ABSTRACT

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



__KEYWORDS

Popular theater, cultural production, feminism.

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

que viviam nos centros das cidades foram expulsas para regiões mais distantes.

A historiadora Iara Souza, em seu artigo *Sobre o tipo popular – imagens do(s) brasileiro(s) na virada do século*, nos ajuda a compreender os movimentos artísticos do Rio de Janeiro desse final do século XIX. Na capital federal, a rua era o repositório fundamental da diversidade de tipos urbanos, a matéria-prima para artistas das artes visuais, cênicas e para literatos. É importante ressaltar que o Circo-teatro e o Teatro de Revista sempre se apoiaram em tipos populares que refletiam o panorama político-social do momento. A experiência vivenciada nas ruas permitia aos artistas descobrirem o mundo urbano nos seus hábitos e sofrimentos e desvendar seus atributos e perigos. A cidade vivia uma dualidade: ao mesmo tempo em que era apresentada pelas elites como um moderno cartão postal do país, era considerada perigosa pela presença popular e suas lutas. Essa população, por sua vez, tinha como aliada o anonimato da grande cidade.

Intelectuais e artistas também utilizavam a experiência das ruas para criar sua arte. Para eles, a dualidade também se fazia presente. Coexistiam duas propostas: uma, que dialogava com essa rua e seus personagens, experimentando um universo de identidades conflituosas; e outra, chamada “arte acadêmica”, que, ensinada nas academias de belas-



artes, em alguma medida também dialogava com a rua, mas priorizando a cultura de inspiração clássica. De modo algum, procuro aqui limitar o debate em dois grandes blocos, mas identifico estes dois projetos fundamentais para entender os movimentos culturais desse período.

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

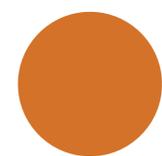
As mencionadas cidades faziam parte do “discurso do progresso”, principalmente por sua efervescência econômica, que produziu mudanças nos hábitos e costumes. Nesse



novo modo de viver, a vida abria espaço para criação de ambientes de divertimento coletivo para a população, como cafés, botequins e teatros. Nesse processo, criam-se condições para a inauguração da vida noturna e boêmia das grandes cidades no Brasil. Tanto o circo como Teatro de Revista foram importantes difusores das artes como entretenimento e diversão. Os palcos revisteiros e circenses produziram e divulgaram as mais diversas companhias, que buscavam, através do seu teatro, encantar e divertir diferentes plateias. Regina Horta, em seu livro *Noites Circense: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no Século XIX* nos ajuda a compreender a dimensão que esses espetáculos tiveram na vida cultural oitocentista a partir do seu estudo sobre Minas Gerais.

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

Horta abre um debate importantíssimo sobre a atuação das companhias de circo e teatro em Minas Gerais. Identifica o projeto civilizador das iniciativas disciplinares, contra as quais o circo e o teatro se colocaram, em alguma medida, na contramão. Segundo Horta, esse projeto



civilizador buscava, através da fixação das populações e da governamentalidade, desenvolver uma sociedade orientada para a centralização e a hierarquização. Nela, o controle social, exercido por meio de instituições disciplinadoras, que se instauram com base em saberes médicos e psiquiátricos, como escolas, prisões e hospitais, era fundamental. Assim foram construídos os saberes racionais em meio às lutas na sociedade oitocentista. Essa forma de vida artística, de grupos nômades, como a autora identifica, formados por artistas ambulantes, índios, ciganos e vagabundos, prejudicou a construção dessa proposta totalizante.

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

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

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



desse processo de formação, socialização e aprendizado, transmitido pelos próprios artistas no cotidiano do circo¹.

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

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

¹ Vide: SILVA, Ermínia Sílvia. *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade Circense no Brasil*.
² Michel Foucault, sobre o “corpo utópico” e as “heterotopias”.



assumindo uma “função social”³.

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

Já do ponto de vista do divertimento, Benjamim fez uma

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

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

Vê-se bem que reencontramos, no fim de contas, a velha recriminação: as massas procuram a diversão, mas a arte exige a concentração. Trata-se de um lugar comum; resta perguntar se ele oferece uma boa perspectiva para se entender o cinema. Necessário, assim, esmiuçar o assunto. A fim de traduzir a oposição entre diversão e concentração, poder-se-ia dizer isto: aquele que se concentra, diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido da paisagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. Nada de mais significativo com relação a isso do que um edifício. Em todos os tempos, a arquitetura nos apresentou modelos de obra de arte que só são acolhidos pela diversão coletiva. As leis de tal acolhida são das mais ricas em ensinamentos. (BENJAMIM, 1983, p. 26).

Entre o final do século XIX e início do século XX, o teatro é sustentado pelo mercado. A atividade profissional se inscrevia no plano econômico, no qual o público pagava pelo ingresso que lhe dava direito a usufruir do espetáculo. Nesse momento, um empreendimento que fez grande sucesso foi o Teatro de Variedades. Era um espaço que recebia espetáculos variados, como de Teatro de Revista, além

de companhias mambembes, dentre outros. Já no plano artístico, as relações eram mais complexas. O trabalho dos atores era central na produção do espetáculo, já que ele oferecia o objeto de fruição que criou. O público apreciava não apenas o espetáculo, mas também o artista criador⁴. O artista popular é solidário com seu público, e estabelece com ele uma relação direta. Não é simplesmente uma relação de troca, mas de reciprocidade. É um teatro baseado na habilidade do intérprete e nas técnicas de improvisação, no qual o artista constrói, ao longo do tempo, repertórios de frases verbais, gestuais e corporais. Os atores se especializam em determinados “tipos”, formados a partir de repertório técnico, ano após ano. O texto é sempre um roteiro aberto que se completa em cena, não existindo, nesse caso, a figura do diretor, mas sim a do “encenador”, que é responsável juntamente com os atores, pelas montagens teatrais⁵.

Nesse período, esse tipo de teatro não recebia nenhum incentivo governamental. Era um teatro comercial que sobrevivia da bilheteria, e que possibilitava aos artistas um espaço de trabalho. Inclusive para as mulheres, que, nesse momento, ainda estavam restritas ao universo doméstico. Muitas mulheres passaram a fazer parte da vida pública das cidades justamente por meio das companhias de Teatro

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

⁵ METZLER, Marta. *Idem, ibidem*.

de Revista, que lhes possibilitou inserção no mercado de trabalho a partir de um trabalho com o corpo. É importante lembrar que no início do século ainda existiam companhias em que personagens de mulheres eram interpretados por homens vestidos com roupas e maquiagem de mulheres. Por esse motivo, as atrizes eram alvo de preconceito. No livro *A Condição Feminina no Rio de Janeiro do Século XIX*, há relatos de viajantes do período que se referiam às atrizes como prostitutas:

ENTUSIASMO PELAS ATRIZES

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

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



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

TEATRO AMADOR

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

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

TEATRO É MENOS LIVRE QUE A IGREJA

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

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

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

que pintavam seus rostos com tinta preta para interpretar personagens de pele escura.

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

Ascendina dos Santos, mulher negra de origem humilde que por seu talento e capacidade alcançou a popularidade e foi uma atriz que se tornou a maior “novidade do teatro popular em 1926”. Ela dançava, cantava e contracenava, se tornou pioneira em termos da representação de um papel por uma artista negra



⁶ Foto acessada em 21-12-215, disponível no sitio: <http://blogln.ning.com/profiles/blogs/preconceito-racial-no-teatro?id=2189391%3ABlogPost%3A180227&page=3>.

naquele ano. Ex-cozinheira, ela foi descoberta por Pascoal Segreto empresário do ramo teatral, despertou a atenção do público e colunistas, a princípio por ser negra e depois por reunir habilidades performáticas que a colocava no mesmo patamar de atrizes de sucesso. Apesar, de ironias e reprodução de estereótipos em torno de sua figura, ela foi representada em diferentes revistas teatrais da época. Ela se mostrou orgulhosa de sua cor e expressou uma consciência das possibilidades de ascensão social a que estavam propensos a cultura e os artistas negros do período. No entanto, não temos o registro de sua trajetória em livros sobre companhias, artistas e espetáculos e nos deparamos com escassa documentação sobre Ascendina dos Santos na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT⁷.

Cinira Polonio e Chiquinha Gonzaga foram duas grandes artistas do período, e se notabilizaram pela transgressão à moral e aos bons costumes. Com trajetórias semelhantes, essas duas artistas aturam no Teatro de Revista por longo tempo. Ângela Reis realizou belíssimo trabalho em *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*, ao nos ajudar a compreender a atuação e formação de artistas que transgrediram os papéis atribuídos

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

a elas em um momento de fortes tensões e imposições às mulheres.

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

Segue abaixo, à esquerda, foto de Chiquinha Gonzaga, e, a ao seu lado, foto da Cinira Polônio⁸.

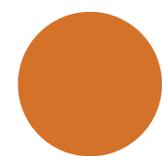


Em seu trabalho, Ângela Reis fez referências à Chiquinha

⁸ Foto de Chiquinha Gonzaga, acessada em 21-12-2015. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/m_de_marina/assets_c/2014/09/485868_440141999355554_1371303493_n-76221.html. Foto de Cinira Polônio retirada do livro: *Fora do Sério: Um panorama do teatro de revista no Brasil* de Delson Antunes.

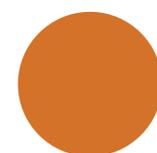
Gonzaga como compositora, boêmia, ativista política, abolicionista, militante da causa dos diretores autorais e uma das fundadoras da SBAT- Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Cinira Polonio também é relacionada a brigas pela luta de seus direitos, não só como autora teatral, mas também como cidadã.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

Essas duas mulheres, com vida profissional ativa e independente, estão no início de mudanças dos papéis exercidos pelas mulheres na sociedade brasileira. Na segunda metade do século XIX, o Brasil passava, como já mencionado, por várias transformações que culminaram em mudanças sociais e econômicas. Os movimentos abolicionistas e republicanos, além do processo de modernização dos costumes, que afetava a vida das mulheres da classe urbana mais favorecida. Nesse período, o Rio de Janeiro foi palco das primeiras manifestações feministas, lideradas por mulheres cultas da classe média do país. Através de jornais editados por mulheres, elas reuniram um bom número de mulheres que reivindicavam educação para as brasileiras. Nessa efervescência política, França Júnior



escreveu a comédia *As doutoras*, a peça que retratava os conflitos sobre os papéis sociais que poderiam ou não ser desempenhados pelas mulheres. O conflito se desenvolvia na vida de um casal em que a mulher desejava estudar e ser médica. Apesar de conseguir se formar ela acaba, ao final, se cansando e sendo apenas mãe. Apesar do final desastroso, que reforçava o lugar imposto às mulheres, a peça colocava em cena uma visão em que se preconizava um novo papel para as mulheres, colocando em debate a “educação feminina”.

A imprensa feminista ganha força nesse período. Surgem jornais escritos, editados por mulheres e para as mulheres. Além das já conhecidas reivindicações pela educação feminina, os jornais feministas ampliaram suas reivindicações e passaram a debater o status legal da mulher, as relações familiares, o acesso à educação e a possibilidades profissionais mais elevadas, até chegarem à reivindicação do voto das mulheres. A luta pelo voto feminino começou a partir da agitação republicana do final da década de 1880, fortalecendo o desejo feminista por direitos políticos. Apesar de grande dificuldade, o movimento sufragista continuou em atividade no início do século XX, até obter sucesso em 1932, momento em que o voto feminino foi assegurado. Outro importante aliado das feministas, nesse momento, foram os salões literários,



utilizados como instrumento de socialização das mulheres no século XIX. Criados a partir da influência francesa no Brasil, eram frequentados por jovens da elite. Tanto Cinira Polonio como Chiquinha Gonzaga tomaram parte desses movimentos feministas que foram bastante atuantes, principalmente, na segunda metade do século XIX⁹.

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

Apesar de ter sido tradicionalmente deixada nas mãos das mulheres, a reflexão sobre gênero, em verdade, trata de uma estrutura de relações e, portanto, diz respeito a todos, esclarecendo-nos sobre os meandros das estruturas de poder e os enigmas da subordinação voluntária em geral, além de originar um discurso elucidador sobre a implantação de outros arranjos hierárquicos na sociedade, ao permitir-nos falar sobre outras formas de sujeição, sejam elas étnicas, raciais, regionais ou as que se instalam entre os impérios e as nações periféricas.

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

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

__REFERÊNCIAS:

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

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

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

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

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de*



circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas/SP. Ed. Unicamp, 1995.

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

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

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

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

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

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

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

SEGATO, Rita Laura. *Os percursos do gênero na antropologia*



e para além dela. Revista Sociedade e Estado, Brasília, volume XII, nº 2, jul./dez..1997.

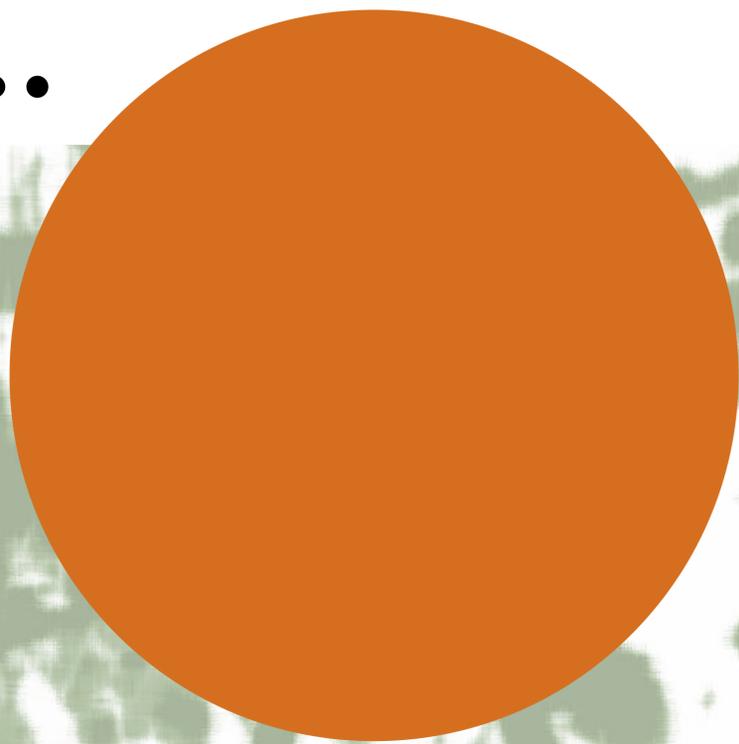
SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo. Ed. Altana, 2007.

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





PPG-Artes da Cena
 Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
 Instituto de Artes - UNICAMP



ISBN: 978-65-88507-02-5

