

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS FEMININAS NAS OPERETAS DO TEATRO AMADOR SÃO-JOANENSE NO INÍCIO DO SÉCULO XX

FEMALE SOCIAL REPRESENTATIONS IN THE OPERETS OF THE AMATEUR SÃO-JOANENSE THEATER IN THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Talita Lara Carvalho Nassur 1

Resumo: Este artigo visa a analisar, sob as perspectivas histórica, comparativa e literária, as representações sociais femininas de três operetas encenadas por um grupo teatral amador na cidade de São João del-Rei, no início do século XX. Para essa análise, a partir de uma breve narrativa das peças, as personagens femininas foram destacadas e sobrepostas, a fim de se observar possíveis homogeneidades nos papéis de gênero designados às mulheres. Nesse sentido, os papéis desempenhados por elas nas peças parecem indicar que, naquele contexto, as personagens femininas ainda eram subjugadas pelas regras do patriarcado, mas passavam a questionar e a não aceitar tão pacificamente algumas posturas impostas. Dessa forma, ao representar uma mudança de atitude por parte das representantes do sexo feminino, é possível, por um lado, notar o papel heterotópico do teatro e, por outro, uma possível tentativa de desconstrução do sistema vigente.

Palavras-chave: Análise. Personagens Femininas. Operetas. Teatro Amador.

Abstract: This article aims to analyze, from the historical and comparative perspectives, the female social representations of three operettas staged by an amateur theatrical group in the city of São João del-Rei, at the beginning of the 20th century. In this sense, the roles played by them in the plays seem to indicate that, in that context, the female characters were still subjugated by the rules of patriarchy, but began to question and not accept so peacefully some imposed postures. Thus, by representing a change of attitude on the part of female representatives, it is possible, on the one hand, to notice the heterotopic role of theater and, on the other hand, a possible attempt to deconstruct the current system.

Keywords: Analysis. Female Characters. Operettas. Amateur Theater.

1 Mestra em Literatura e Memória Cultural pela Universidade Federal de São João del-Rei. Graduada em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei. Docente do Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais – Campus Avançado Bom Sucesso.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7098912698279719>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0691-380X>. Email: talita.carvalho@ifsudestemg.edu.br

Introdução

Ao discorrer sobre o papel da Literatura nos tempos contemporâneos, Antoine Compagnon, no livro “Literatura para quê?”, apresenta algumas definições de sua utilidade, a partir de diferentes autores e momentos. Entre essas acepções, o autor aponta a compreensão defendida por Aristóteles de que “é graças à *mimesis* – traduzida hoje por *representação* ou por *ficção*, de preferência a *imitação* – que o homem aprende, ou seja, pelo intermédio da literatura entendida como ficção” (COMPAGNON, 2009, p. 37). Nesse contexto, ressalta-se o papel instrutor e civilizatório da Literatura, função essa também designada, por muito tempo, às obras teatrais.

Particularmente no Brasil, o uso do teatro como instrumento educacional iniciou-se com a colonização, no processo de catequização dos índios, como afirma Bruno Aparecido Nepomuceno: “Foi ele, o teatro, uma importante ferramenta para se alcançar os objetivos de formar uma mentalidade cristianizada e moralmente europeia em índios que nem sabiam de onde vinham as caravelas que não paravam de aportar no seu solo pátrio (NEPOMUCENO, 2012, p.2).

Posteriormente, embora o teatro passasse a ser visto predominantemente como uma forma de lazer das elites, esse papel instrucional permaneceu. Segundo Carolina Mafra de Sá, era consensual a ideia de que o teatro sinalizava ilustração e civilidade (SÁ, 2020). Cabe ressaltar, entretanto, que, segundo a autora, essa noção de civilidade, assim como os papéis sociais, modificou-se à medida que a sociedade também mudava e passava a abarcar novos conceitos, esses originados, nos séculos XIX e XX, sobretudo por movimentos como a Revolução Industrial, a busca por direitos civis e as grandes guerras mundiais.

Nessa mesma linha de pensamento, é possível afirmar que o papel e a representatividade das mulheres, tanto no palco quanto na sociedade, também sofreram modificações nesse período. Mormente no início do século XX, os movimentos em busca dos direitos femininos tiveram uma grande repercussão no mundo ocidental. Segundo Mazza (2015), “[...]foi só no século XX que o papel da mulher realmente mudou. O recrudescimento dos movimentos feministas desencadeou em uma série de conquistas, entre eles o direito de voto, ocorrido no Brasil em 1932 na Era Vargas, com o decreto nº. 21.076”, e isso pode ser notado, conseqüentemente, também nos textos dramáticos, como pode ser observado a partir das análises feitas.

Diante disso, este artigo propõe analisar, no desenlace narrativo de algumas peças teatrais, as representações sociais femininas e as (re)ações das personagens em relação ao papel que era atribuído à mulher na sociedade, naquele tempo. Pretende-se entender até que ponto o contexto social corrobora a visão que as personagens apresentam da condição do papel das mulheres no meio em que vivem.

O palco escolhido para essa análise foi o da cidade mineira de São João del-Rei, no início do século XX. Nesse período, a cidade recebia com frequência companhias artísticas vindas de fora, geralmente da capital federal - o Rio de Janeiro, naquele tempo – e até de outros países. Mas foram as companhias de teatro amador da cidade que mais se destacaram naquela época, principalmente pela sua intensa atuação, extensa existência, pela tradição artística criada no município a partir de sua fundação e pelo papel que exerciam naquela região (NASSUR, 2015).

Nessa conjuntura, é válido ressaltar que, segundo SÁ (2015), o Clube Teatral Artur Azevedo figura como o grupo amador mais atuante em São João del-Rei na segunda década do século passado. Em seu repertório, sobressaem-se as revistas e as operetas, gênero que passou a ser apresentado pelas companhias locais somente a partir da atuação da soprano Margarida Pimentel, sempre no papel da protagonista. A partir de então, as operetas passaram a ser encenadas com muita frequência e, por essa razão, escolhemos para esta análise três delas: “O Periquito”, “A mulher soldado” e “A viúva alegre”.

Assim, para que se compreenda melhor o contexto social em que as peças estavam inseridas – o que nos dará instrumentos para a análise –, este artigo inicialmente apresenta uma conjuntura da cidade são-joanense, bem como de seu cenário artístico-social e do Clube Teatral Artur Azevedo. Posteriormente, proporciona um panorama sobre as mulheres no início século XX e, na sequência, uma breve descrição de cada uma das peças citadas acima. Por fim, a partir das informações apresentadas anteriormente, tem-se as análises e as considerações finais.

Metodologia

A fim de se estabelecer a análise proposta, inicialmente foi apresentado o contexto no qual as operetas foram encenadas, uma vez que tanto o tempo, quanto o lugar e o grupo que as apresentou têm implicações que precisam ser consideradas para que os elementos possam ser interpretados de forma correta. Em seguida, as peças foram descritas e sobrepostas e as personagens femininas destacadas. Isso permitiu dar maior visibilidade a cada uma delas e observar a repetição – ou não – dos papéis de gêneros atribuídos a cada uma, segundo o contexto da época. Desse modo, foi possível estabelecer em que medida essas figuras dramáticas espelhavam o que se esperava das mulheres na época em que as operetas foram apresentadas e em que medida esses comportamentos destoavam desse contexto. Por fim, diante dessas observações, aprofundou-se na discussão a partir da reflexão sobre o papel do teatro não só na representação, mas também na (re)construção da sociedade.

São João del-Rei: palco da arte em Minas Gerais

Panorama histórico da cidade

Embora a colonização brasileira e o seu povoamento pelos europeus sejam relativamente recentes, se comparados à ocupação europeia em seu continente de origem, é inegável que a história do país é vasta e rica. Nesse contexto, vale ressaltar que existem alguns lugares da nação cujas marcas desses primeiros movimentos chamados “civilizatórios” ainda se fazem presentes fortemente, seja nos aspectos imateriais, seja nos monumentos arquitetônicos. A cidade de São João del-Rei, em Minas Gerais, é um desses locais e estudar um pouco mais a seu respeito é essencial para que se compreenda um pouco mais sobre a cultura e a identidade locais e, conseqüentemente, também a respeito da região e do povo brasileiro.

De acordo com dados fornecidos pela Prefeitura Municipal de São João del-Rei, a cidade originou-se do antigo Arraial Novo do Rio das Mortes, em 1704. Em 1713, o Arraial do Rio das Mortes já era bastante próspero e passou a ser considerado uma vila, recebendo o nome de São João del-Rei em homenagem a Dom João V, que era rei de Portugal. No ano subsequente, foi nomeada sede da Comarca do Rio das Mortes.

Anos depois, São João del-Rei, assim como Tiradentes, foi sede da Inconfidência Mineira. Esse movimento traçou grandes planos para a cidade, como a de abrigar a nova capital, tendo em vista a produção de bens de consumo aliada à liberdade comercial, o que descartaria a política monopolizadora da metrópole. Todavia, o plano não triunfou.

Em princípios do século XIX, graças a sua vocação comercial, a cidade se mostrou amadurecida comercialmente. A partir de 1893, porém, a importância econômica da cidade começou a diminuir gradativamente¹. Por outro lado, a cidade ainda chamava a atenção por sua arquitetura colonial e cultura locais. Em 1938, como consequência do intenso movimento cultural, seu acervo arquitetônico e artístico, composto por importantes edificações civis e religiosas, foi tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Diante disso, torna-se relevante entender um pouco mais sobre os movimentos artísticos da cidade, sobretudo aqueles de caráter musical e relativos ao teatro amador, já que eles tiveram bastante destaque e importância ímpar para que a cidade se tornasse o que é hoje.

Arte e Cultura em São João Del-Rei

Quando se fala do cenário histórico-cultural são-joanense, torna-se essencial mencionar a figura de Antônio Guerra, o qual, além de atuar e organizar o cenário do teatro amador da cidade, também registrou grande parte da sua história, por meio da organização de álbuns com recortes

1 Segundo o site http://www.ufsj.edu.br/aufsj_contexto.php. Último acesso em 15/12/2021

de jornais sobre as apresentações que ocorriam no local. Posteriormente, o amador lançou dois livros com as informações que considerava mais relevantes. Hoje, esses materiais – os álbuns e os livros produzidos a partir deles – configuram-se como uma das maiores e mais importantes fontes documentais sobre as artes na cidade, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX (NASSUR, 2015). É sobretudo a partir deles que apresentamos as informações que se seguem.

Segundo Antônio Guerra (1967),

São João del-Rei pode se ufanar de ter sido o berço ou a segunda infância das artes nestas searas das Minas Gerais, no correr do século inicial da colonização deste Estado. O espírito artístico germinou, notadamente, no seio das corporações musicais, concorrendo, talvez, como moldura incentivadora para a implantação da arte cênica.

[...] Comprovadamente, o registro musical tem seu início no ano de 1717, quando o maestro Antônio do Carmo liderou uma banda de música no tópo do Bonfim, por motivo da chegada a então Vila de São João del-Rei do governador D. Pedro de Almeida, o conde de Assumar (GUERRA, 1967, p.15).

Diante do exposto, é notório que as atividades artísticas na cidade datam desde sua tenra existência e permaneçam até hoje, quase trezentos anos depois, através de grupos musicais como a Orquestra Ribeiro Bastos e A Lira São-joanense, entre tantos outros.

Esses dois grupos musicais, presentes na cidade já há bastante tempo (A Lira São-Joanense foi fundada em 1776 e é considerada a segunda mais antiga em atividade no mundo. A Orquestra Ribeiro Bastos foi fundada pouco depois), não exemplificam apenas a tradição de São João del-Rei no âmbito da música, mas também contribuíram para o patrimônio cultural que a cidade possui hoje. Ligados à tradição religiosa da região das Vertentes (ambas tocam, geralmente, em missas e festividades católicas), representam uma São João del-Rei que sobreviveu ao tempo (NASSUR, 2015).

Em relação ao teatro, os primeiros registros apresentados no livro de Antônio Guerra datam de 15 de junho 1782, através de uma notícia relacionada à Casa da Ópera da cidade. Posteriormente, sabe-se que a cidade recebeu diversos grupos teatrais e artísticos que vinham de fora e era um polo regional nesse sentido. As atividades artísticas no local eram, como relatado pelo artista, constantes.

Essa intensa atividade no âmbito das artes em São João del-Rei pode ter influenciado, no início do século XX, a tradição de grupos de teatro amador na cidade, entre eles o Grupo Dramático 15 de Novembro (que mais tarde se transformou no Clube Teatral Artur Azevedo), o União Popular e o grupo Amadores Independentes.

Dentre esses grupos, o Clube Teatral Artur Azevedo é aquele a quem Antônio Guerra pareceu dar mais destaque e o que parece ter tido uma atuação mais intensa na cidade. Por essa razão, discorreremos um pouco acerca desse grupo agora, o que ajudará a compor a análise das peças posteriormente.

O Clube Teatral Artur Azevedo

Segundo Guerra (1967), o Grupo Dramático 15 de Novembro foi fundado em vinte e oito de agosto de 1905 e contava com dezesseis meninos e meninas. Após anos sem registros de atividade, o grupo voltou a encenar em 1910 e nos anos seguintes e tinha em seu repertório, majoritariamente, comédias.

Após essa data, há um texto escrito por Antônio Guerra, no dia vinte e oito de agosto de 1915, explicando que os diretores e amadores do 15 de Novembro se reuniram, a fim de ampliar as atividades teatrais dos clubes da cidade, e decidiram modificar o nome do clube para Grupo Dramático Artur Azevedo. E desde então ficou constituído o “Clube Teatral Artur Azevedo”, com todos os elementos do extinto “15 de Novembro”, assim como todo o material, cenários, guarda-

roupa, repertório e todo o arquivo (GUERRA, 1967, p.133).

Desde então – até a entrada de Margarida Pimentel, uma das principais figuras femininas do teatro amador são-joanense, em fevereiro de 1916 -, o grupo apresentou as peças: “A Tosca”, de Artur Azevedo, em julho de 1915; “O Dote”, do mesmo autor, em outubro do mesmo ano; “O voluntário de Cuba”, em novembro; em 31 de dezembro de 1915 e em janeiro de 1916, o drama sacro “Os Milagres de Santo Antônio” e a revista local “Terra Ideal”, nos dias sete e dez de janeiro de 1916.

Em dezesseis de fevereiro do mesmo ano, Margarida Pimentel fez sua estreia no papel de Periquito e, juntamente com Francisco Veloso, a opereta muito agradou ao público são-joanense. A estreia da amadora marca também o período de apresentações de operetas pelos grupos teatrais amadores da cidade, já que, antes, as apresentações variavam sobretudo entre peças de comédia e drama.

Na sequência do ano de 1916, o Artur Azevedo apresentou a revista local “O Gramophone”, as peças “Gaspar Cacete” e “Rosas de Nossa Senhora” e as operetas “A mulher soldado” e “Mille Nitouche”. Já 1917 começou, para o Artur Azevedo, com a apresentação da peça “Tim Tim por Tim Tim”. Na mesma época, essa peça também estava sendo apresentada pelo grupo União Popular. O ano de 1919, de acordo com o livro de Guerra (1967), correu sem apresentações do Artur Azevedo. Em 1920, a única notícia é de primeiro de dezembro, afirmando que novamente encenou o “Clube Artur Azevedo a opereta vienense ‘A Viúva Alegre’, que, como sempre, apanhou grande concorrência” (GUERRA, 1967, p. 158).

Em 1921 a única notícia do Artur Azevedo, no livro de Guerra (1967), é a apresentação da opereta “Mlle. Nitouche”. Entre 1922 e 1926, não há registros sobre apresentações do Clube Artur Azevedo. Sabe-se, porém, que nesse período Antônio Guerra havia se mudado para Belo Horizonte e lá, em 1925, fundou o Centro Teatral Brasileiro, onde atuou alguns dos antigos amadores do Artur Azevedo, como as irmãs Melo, Marcondes e Altamiro Neves, Alberto Nogueira e o próprio Antônio Guerra.

Com a volta de Antônio Guerra a São João del-Rei, em 1928, o clube retomou suas atividades, tendo como presidente o Major Américo Álvaro dos Santos, e voltou a fazer diversas apresentações.

A mulher no início do século XX

Na história da humanidade, poucos são os registros de sociedades dominadas e regidas majoritariamente por mulheres. De modo geral, há milênios a dominação masculina se fez e se faz presente, o que coloca o sexo feminino como subjugado e inferior. Em nossa sociedade judaico-cristã, a cultura prega, precipuamente, a obediência cega feminina, sob a justificativa de sua fragilidade e necessidade de proteção. (MAZZA, 2015).

Contudo, ao longo dos dois últimos séculos, sobretudo a partir da Revolução Industrial, no século XIX, a mulher deixou de prestar somente afazeres domésticos para ir às indústrias, trabalhar nas fábricas (MAZZA, 2015). Esse movimento gerou grandes mudanças na sociedade de então, as quais se refletiram no reconhecimento da importância da atuação feminina em diversos setores da sociedade.

Ainda assim, é válido destacar que, embora houvessem diferenças entre as mulheres de classe social (às de família abastada não era lícito trabalhar, ao passo que às de famílias mais carentes o trabalho era imprescindível), o sistema do patriarcado e o machismo faziam-se presentes em todas elas, seja através de conceitos pejorativos (fraca, incapaz), seja através da exploração e desvalorização do trabalho feminino (PINSKY, 2013). Dessa forma, é importante compreender que a subjugação da figura feminina ultrapassava as questões econômicas e se fazia presente em todas as esferas da sociedade.

Apesar disso, a partir do movimento histórico citado anteriormente, algumas mulheres parecem ter percebido a importância de seu papel e passaram a exigir alguns direitos. Essa movimentação ocorreu sobretudo a partir do final do século XIX, na Europa, e a partir do início do século XX, no Brasil (MAZZA, 2015).

Nessa mesma linha de pensamento, no livro “Nova História das Mulheres no Brasil”,

Carla B. Pinsky (2013) esclarece que, a partir dos anos 1920, mudanças importantes afetaram as imagens femininas, uma vez que houve mais oportunidades de trabalho assalariado à medida que a escolaridade das jovens aumentava. Com isso, apesar de muitos tradicionalistas da época ainda “torcerem o nariz” para as mulheres que trabalhavam ou frequentavam bailes de carnaval, elas foram responsáveis, como indica Pinsky, por abrir caminhos. Desse modo, lentamente, explica a autora, a mudança se instaurou e uma nova imagem, a da “jovem moderna”, passou a ocupar a galeria de modelos aceitáveis.

O início do século XX no Brasil se configura, desse modo, como um cenário de transição e de questionamentos sobre o(s) papel(éis) da mulher na sociedade. Esse movimento certamente se refletiu nas artes, e consequentemente no teatro, já que elas se configuram, muitas vezes, como espelho da sociedade. Assim, torna-se imperiosa a descrição de algumas peças apresentadas na época, a fim de que possamos analisar a representatividade das figuras femininas e identificar o fluxo de consciência das personagens em relação aos papéis geralmente atribuídos às mulheres.

A Opereta “O Periquito”

Carolina Mafra de Sá (2015) afirma que a opereta O Periquito foi escrita pelos portugueses Costa Braga e Sousa Bastos. Ela seria, porém, uma versão da ópera cômica francesa Vert-Vert, escrita por Henri Meilhac e Charles Nutter. Entretanto, o cartaz da peça apresentada em São João del-Rei pelo Grupo Dramático Artur Azevedo em 1916, com a participação e estreia de Margarida Pimentel, informa que a peça tem a autoria de Meilhac e Halevy.

Segundo Sá (2015), a confusão da autoria começou já em Portugal, uma vez que um impresso da adaptação feita pelos portugueses informa que O Periquito teria sido extraída da ópera-cômica de Meilhac e Halevy Vert-Vert (SÁ, 2015). Dessa forma, as versões contidas no GPAC, idênticas à versão portuguesa, apenas repetiram as informações da versão portuguesa, que foi a que o Clube Dramático Artur Azevedo teve acesso.

Eis um sumário da opereta:

Algumas alunas internas de um convento (Branca, Camila, Ritinha e suas amigas) organizaram uma procissão fúnebre devido à morte do periquito, bicho de estimação muito querido por todas que moravam no convento. Porém, pouco tempo depois da morte do periquito, chega ao convento um rapaz, sobrinho da Abadessa, que fora enviado para ser educado como uma menina. Ao fazer isso, sua mãe intencionava evitar que ele tivesse o mesmo destino que o pai, que morrera em combate. Com a chegada do rapaz ao convento, as meninas logo se distraem e ele é eleito o novo “Periquito”.

Naquele convento apenas três homens tinham permissão para entrar: o jardineiro Libório, o Periquito e Lucas, o professor de dança. Este era casado, secretamente, com a diretora Sebastiana. Não haveria nada demais nessa situação, se ambos pudessem revelar seu amor, mas a diretora temia por seu emprego caso seu segredo fosse revelado.

Entre as educandas, duas já eram casadas, Branca e Camila, que tinham por maridos os oficiais Carlos e Vasconcelos. Elas foram tiradas de seus maridos uma hora depois dos casamentos e presas no convento. Insatisfeitos com a situação e por não poderem consumir o casamento, eles, então, planejavam raptá-las.

Ritinha, amiga das colegas casadas, sonha ter um marido que a raptasse e tirasse daquela vida tediosa do convento. Ela, então, apaixonou-se pelo sobrinho da abadessa, o Periquito.

Um dia, a mãe de Periquito enviou à Abadessa uma carta, explicando que gostaria de ter a companhia do filho para seu aniversário e que enviaria o filho de volta ao convento em oito dias.

Desse modo, Libório ficou encarregado de levar o Periquito. No caminho, eles pararam em uma estalagem para que descansassem um pouco. No mesmo local, também estavam hospedados alguns militares, entre eles Carlos e Vasconcelos, esposos de Branca e Camila. Havia, porém, uma mulher muito bonita entre os viajantes, Amélia, que era cantora e atriz. Periquito se encantou por ela, assim como Carlos e Vasconcelos, que começaram a cortejá-la.

Os dois homens, sem saber que o Periquito conhecia suas esposas, apostaram quem iria conquistar a atriz e, para isso, cada um escreveu uma carta convidando-a para um encontro. Para

entregá-las, encarregaram o Periquito. Este, no entanto, percebeu que os dois oficiais eram os maridos de suas amigas e resolveu lhes dar uma lição.

Contudo, quando percebem que haviam sido enganados por Periquito, os militares ficam irados. Para se safar, o rapaz explica por que tomara aquela atitude, dizendo que temia pela moralidade de suas amigas, Branca e Camila. Ele diz ainda que, por clemência, não iria entregar as cartas às esposas.

Os militares compreendem o Periquito e este acaba os ajudando a raptar suas esposas. Para isso, eles entram no convento disfarçados de Libório e da ama Joaquina. Porém, são descobertos pela diretora e pelo seu esposo, o professor de música, quando estavam quase saindo do convento com suas amadas. Sebastiana e o professor, no entanto, tinham marcado um encontro às escondidas, e não podiam, também, denunciar os militares e as meninas.

Diante dessa complicada situação, a Abadessa exige que todos se expliquem e teme pela honra do convento. Quem salva a cena é o Periquito, que conta toda a história e propõe uma simples solução, que tranquilizou sua tia: todos deveriam ser perdoados. Sebastiana e Lucas deveriam ser deixados em paz e a Abadessa deveria escrever às mães das meninas explicando como era bárbaro separar corações que se amam, principalmente se já estavam unidos pela santa igreja.

Por fim, o Periquito informa que deixará o convento e que se juntará aos militares e, dentro de dois anos, quando se tornasse oficial, voltaria para buscar Ritinha, com quem se casaria.

A Mulher Soldado ou 28 Dias de Clarinha

A opereta “A Mulher Soldado”, também chamada de “28 dias de Clarinha”, assim como “O Periquito”, é uma adaptação do original francês (*Les vingt huit jours de Clairette*, dos escritores Gustave Hippolyte Roger e Antony Mars e do compositor Victor Roger) por escritores portugueses (Gervásio Lobato e Acácio Antunes).

Estreada em Paris em 1882 e apresentada mais de 400 vezes nessa cidade, apenas dois anos depois A Mulher Soldado já fazia sucesso também nos palcos portugueses. No Rio de Janeiro, a peça foi apresentada mais de 500 vezes seguidas, o que atesta o imenso sucesso que fez nos palcos da então capital federal.

Em São João del-Rei, a opereta foi apresentada pela primeira vez pelo Grupo Dramático Artur Azevedo em doze de maio de 1916, com Margarida Pimentel atuando, pela segunda vez, no papel da protagonista (Clarinha). Nessa peça, Margarida Pimentel teve como par, pela primeira e única vez, Antônio Guerra, que fez o papel de Gabriel, marido de Clarinha.

Segue, abaixo, breve descrição da peça A Mulher Soldado, para que possamos compreender um pouco mais seu enredo:

Ao levar a esposa (Clarinha) à costureira (Alice), o sargento Gabriel acaba descobrindo nessa uma antiga conquista sua, de quando ainda era solteiro. Feliz com o encontro, Alice promete visitá-lo no quartel.

Enquanto esperava pela amante no quartel, Gabriel ouvia seu amigo Villar relatar sobre uma mulher por quem se encantara. O amigo afirmou que a havia encontrado no bonde e que ela era sua nova conquista. Considerando-se irresistível, Villar afirmou que, depois de lhe dar um beliscão no cotovelo e uma piscadela, ela teria se encantado por ele.

Assim que chega no quartel, Alice é recebida por Gabriel e, sem saber que se tratava de sua amante, Villar e o capitão imaginam que ela era sua esposa. O sargento não consegue esclarecer o mal-entendido e Alice, sem saber que Gabriel era casado, acaba se passando por sua mulher. Desse modo, ela acaba aceitando o convite do capitão para conhecer o quartel em sua companhia.

Pouco tempo depois, porém, Clarinha chega ao quartel e pergunta por Gabriel, pois gostaria de lhe fazer uma surpresa. Quem a recebe é Villar, que a reconhece como sua “conquista” no bonde. Pensando que Clarinha era a amante de seu amigo e querendo evitar a confusão de um encontro entre as duas, Villar informa a Clarinha que Gabriel estava visitando o quartel com sua legítima esposa. Diante dessa fala, percebendo a situação, Clarinha fica furiosa.

O sargento Gabriel aparece em seguida, lamentando-se por não ter conseguido falar com Alice, já que o capitão não a soltava. Clarinha ouve tudo e o surpreende, dizendo que ele deveria ter

contado que era casado. Preocupado, Gabriel tenta convencer Clarinha de que tudo não se passava de um engano, mas seu amigo Villar, na tentativa de ajuda-lo, diz que já contou tudo a Clarinha (que Gabriel era casado com Alice), começando uma grande confusão. Interessado em Clarinha, sem saber que ela era a legítima esposa do amigo, Villar tenta consolá-la e explica a Gabriel que era ela sua conquista no bonde. Mas Gabriel lhe explica que Clarinha era realmente sua esposa e Villar não acredita, pensando que o amigo queria as duas mulheres.

Alice volta do passeio com o capitão, que se mostra encantado por ela. Clarinha, porém, esconde-se dos dois e promete se vingar de Gabriel. Para isso, veste uma farda de soldado, colocando-se no lugar do reservista Ventura de Sá, que não tinha aparecido.

Percebendo o que Clarinha havia feito e que ela não mudaria de ideia, Gabriel sofre. Era uma situação humilhante para ele ver sua esposa no meio de tantos outros homens, ainda mais vestida de soldado. Villar, por outro lado, fica ansioso para saber o resultado da trama.

Em seguida, os reservistas saem em marcha e se hospedam em uma simples estalagem. Clarinha precisa dividir o quarto, que só tinha uma cama, com outro reservista, Thomé. Este, em momento anterior da opereta, foi retratado como bobo e como alguém que estava sempre em disputa com Ventura, de quem Clarinha se disfarçava.

Apesar de querer se vingar do marido, Clarinha não queria dividir a cama com outro homem, e negou-se a se trocar na frente de Thomé, assim como a se deitar na mesma cama. Os dois se desentendem por causa disso e Gabriel, que estava no quarto ao lado, é acordado pelo barulho dos dois. Ao perceber que se tratava de Clarinha, o sargento tenta, mais uma vez, conseguir seu perdão, e convencê-la a acabar com o disfarce, recebendo não só mais uma negativa, mas também uma bofetada, pois Clarinha estava com raiva.

Vendo essa cena, Thomé, que queria vingar-se dos maus tratos que tinha recebido do colega Ventura (Clarinha), chama os soldados e denuncia o colega por bater no sargento. Por causa disso, Clarinha é presa e Thomé fica de guarda na porta da prisão onde estava.

Porém, ele se arrepende de ter colocado Ventura nessa situação e resolve ajudá-lo a fugir. Para a fuga, Thomé conseguiu um vestido da empregada da estalagem para que o colega se disfarçasse de mulher. Mas antes que isso acontecesse, Gabriel e Villar chegam e tentam tirar Thomé de lá. Este, no entanto, não queria ver seus planos fracassados e se recusa a sair, até que os sargentos entendem a razão de sua insistência e ajudam Clarinha a fugir.

Contudo, assim que ela dá as costas para a cena o verdadeiro Ventura chega, pois precisava recuperar sua farda, que estaria com o sargento Villar. Ele entrega a farda e junto a Gabriel prende o reservista. Logo depois, o capitão chega para interrogar o prisioneiro, pois ele havia escutado uma denúncia de que uma mulher estava enganando a todos, vestida de soldado. O capitão acusa Ventura de ser mulher, o que foi negado pelo reservista. Os outros reservistas, entretanto, concordam com o capitão e acusam Ventura de ser mulher, sobretudo pelo corpo que possuía. Apesar de ter negado a acusação a princípio, ameaçado de ser fuzilado por ter batido no sargento, Ventura diz ser mulher, pois assim não sofreria a punição prevista.

Mas nesse momento chega o tenente dizendo que prendeu um reservista que tentava fugir disfarçado de mulher. Gabriel e Villar, vendo essa cena, desesperam-se com a situação. Clarinha, então, retira a touca e todos percebem que ela era uma mulher. Depois disso, ela explica ao capitão o que houve, esclarece que é a esposa legítima de Gabriel.

Vendo isso, Aline se desespera por saber que seu amado era casado e diz que vai se atirar no rio, mas Villar tenta convencê-la a não fazer isso, oferecendo seus serviços como amante. O capitão se aproxima de Clarinha e pede que Thomé leia sua sentença: por ordem do exército, ela deveria perdoar o marido. Ela resolve cumprir o que foi ordenado. Ventura é preso por ter confessado ser mulher quando não era e a opereta termina com quase todos felizes.

A Viúva Alegre

A Viúva Alegre, composta pelo Húngaro Ferenc Lehár (mais conhecido como Franz Lehár) e apresentada pela primeira vez em dezembro de 1905, em Viena, é considerada até hoje uma das operetas de maior sucesso mundial.

Desse modo, menos de treze anos depois de sua estreia em Viena, a obra de Franz Lehár foi também apresentada por um grupo de amadores em São João del-Rei. Nessa opereta, mais uma vez, Margarida Pimentel fez o principal papel, Ana de Glavary.

A peça foi apresentada 10 vezes entre outubro de 1918 e dezembro de 1920, obtendo sempre boas críticas. Relatamos abaixo a história da famosa opereta A Viúva Alegre, para que possamos compreendê-la melhor:

Em um salão da embaixada de Montenegro encontra-se o Barão, Valentina, sua jovem esposa, e várias outras pessoas. Ele pede que a esposa vá verificar se Ana de Glavary, também conhecida como Viúva Alegre, já chegou. Nesse momento, a esposa, considerada por ele pura e inocente, sai para procurar Ana na companhia de Camilo, por quem está apaixonada e que também está apaixonado por ela.

Quando encontra Ana, o barão tenta, de todas as formas, fazer com que ela se case com alguém do próprio reino, pois seu falecido marido era extremamente rico (sua fortuna era de 20 milhões) e, caso ela se casasse com algum estrangeiro, poderia haver um grande desequilíbrio financeiro no Estado.

No salão da embaixada, muitos são os pretendentes que elogiam Ana e tentam convencê-la de se casar com eles. Ela sabe, porém, que eles só o fazem por causa de sua fortuna.

Valentina se aproxima de Ana e lhe apresenta Camilo, sugerindo que ele acompanhasse a Viúva por outros cômodos, mas isso não dura muito tempo, pois Valentina tem ciúmes e proíbe Camilo de acompanhar Ana.

Na próxima cena, que se passa na casa de Ana em Paris, onde ela dá uma festa, a Viúva se encontra com o Conde Danilo, seu ex-namorado e a quem muito amou no passado, mas de quem foi obrigada a se separar porque o tio do rapaz ameaçou lhe deserdar caso se casasse com Ana, que na época não tinha nada.

Danilo tenta lhe explicar a situação, mas Ana pensa que ele só está fazendo isso porque agora ela é rica. Ela lhe diz, inclusive, que está acostumada aos homens se aproximarem dela, a elogiarem e, inclusive, a dizerem que a amavam somente por interesse no dinheiro que ela tinha. Diante disso, o Conde Danilo afirma que, por isso, nunca mais dirá que a ama. Os dois discutem e Ana sai de cena.

Em seguida, o Barão procura o Conde Danilo para lhe pedir que se case, pelo bem do reino. Ele, sarcástico, diz que não se casará, mas pergunta com quem o Barão quer que ele se case. O Barão lhe explica que é com Ana, e o Danilo afirma que nem por 20 milhões se casaria com a viúva. Ele afirma ainda que tem um lema: namorado sempre, noivo algumas vezes, esposo nunca.

Em um baile oferecido por Ana em sua casa, depois que todos saem de cena, Ana e Danilo se encontram mais uma vez. Ele a convida para dançar a valsa, mas ela recusa, dizendo que não sabia dançar.

No dia seguinte, o Barão visita Ana e depois se encontra com Danilo. Este lhe explica que já tinha conseguido acabar com alguns dos pretendentes de Ana, mas se preocupava ainda com Camilo, que era um dos mais fortes. Niegus, outro personagem, lhe explica que o Barão não deveria se preocupar com ele, pois ele estava apaixonado por uma moça casada (Valentina, a esposa do Barão).

Ana e Danilo se encontram novamente e conversam sobre os pretendentes da Viúva. Danilo dá a entender que tem acabado com eles, e Ana acha estranho que ele o esteja fazendo, já que ele afirmara anteriormente que não queria nada com ela. Ele afirma novamente que não quer nada. Conversam mais um pouco e saem para conhecer Paris. Em um dado momento, Ana quase diz “Meu querido Danilo”, disfarçando na hora para “Meu querido Dagoberto”.

Na cena seguinte, o rumor de que uma senhora casada estaria traindo o marido se espalha e todos tentam encontrar quem é, sobretudo o Barão, mesmo acreditando que sua esposa era ingênua e fiel. Antes disso, Valentina e Camilo haviam se encontrado e todos estavam prestes a descobrir seu segredo. Ana, percebendo a situação, diz que era ela quem estava com o Camilo e as pessoas acham que irão se casar.

Na cena seguinte, o Barão afirma que, mesmo que a Viúva se case com alguém do reino, o marido terá que se contentar apenas com os juros, pois a retirada dos milhões prejudicaria o reino da mesma forma. E ele teme que Camilo não seja uma pessoa confiável para isso.

Sabendo disso, Danilo procura Ana para dizer-lhe que ela não deve se casar com Camilo. Ela pensa, a princípio, que é porque Danilo a ama, mas ele afirma que é pelo bem da pátria. A Viúva conta para seu ex-namorado que não se casará com Camilo, pois não era ela quem estava escondida com ele, era uma senhora casada. Ele se diz aliviado, pois tinha ficado com raiva da situação. Quando ela lhe pergunta o porquê da raiva, ele afirma que é pela pátria. Ela afirma novamente que ele a ama e dá a entender que o ama também, mas nega. Os dois brigam por não quererem admitir que se amam e Ana o manda embora. Nesse momento, porém, Danilo pega a mão da Viúva e, cantando, acabam declarando seu amor um pelo outro.

Na sequência, o Conde se encontra com o Barão e conta que Ana não se casará com Camilo, pois quem estava lá era outra. Chegando à cena, Valentina acaba se incriminando através de um leque. O Barão fica muito bravo e diz que se considera divorciado. Em seguida, começa a cortejar Ana. Ela se diz lisonjeada com a proposta do Barão, mas lhe explica que não pode se casar, pois se assim o fizer, perderá toda a fortuna.

Danilo, ao ouvir isso, diz que, se é assim, ele se casará com ela e que a ama. Ele temia que ela pensasse que ele só queria se casar por dinheiro. O Barão, porém, questiona os dois, pois seriam um casal sem dinheiro, já que o Conde também estava arruinado financeiramente. Ana explica, então, que quando se casasse perderia a fortuna pois esta passaria às mãos do marido. Danilo, em resposta, elogia sua astúcia e diz que se casaria com ela com ou sem fortuna. Valentina esclarece a situação e consegue provar que é uma moça honesta. Todos saem felizes.

Uma breve análise das peças

Um dos pontos essenciais para compreendermos melhor a perspectiva da sociedade são-joanense e o impacto das apresentações dessas operetas refere-se à escolha das obras, pois essa seleção representa, por si só, um posicionamento (NASSUR, 2015). Para isso, faz-se necessário apontar o que essas operetas têm em comum entre si e com o contexto social são-joanense. Desse modo, podemos entender um pouco mais sobre o porquê de o Grupo Teatral Artur Azevedo optar por essas peças e sobre as possíveis reações e implicações geradas nos espectadores da peça, naquele lugar e naquele momento.

Uma convergência entre as três obras tem relação com o envolvimento ou a busca por validação das personagens femininas através da relação de casamento com um homem. Em “O Periquito”, das personagens femininas principais (Branca, Camila e Ritinha), duas são casadas e Ritinha busca um marido também. Além disso, a diretora também é comprometida pelo matrimônio e a única personagem feminina que parece não se envolver nesse aspecto é a Abadessa, que, pelos votos, não se relacionaria mesmo com ninguém nesse sentido.

Em “A Mulher Soldado”, Clarinha é casada com Gabriel e Alice parece estar buscando algum homem também. Como relatado, ela fica feliz com o encontro com Gabriel, que a havia conquistado no passado e, quando percebe que ele era casado, decide se atirar no rio, o que demonstra a relevância desse relacionamento – que, na verdade, mal mesmo tinha começado – em sua vida. Ademais, a forma como o personagem Villar tenta convencê-la a não se matar também chama atenção: oferecendo seus serviços como amante, como se fosse exatamente isso que Alice estava buscando, um homem, de um jeito ou de outro.

Quanto à “Viúva Alegre”, a peça apresenta apenas duas personagens femininas como protagonistas, Ana de Glavary e Valentina. Enquanto esta é casada – e ainda assim busca, de alguma forma, se realizar por meio de um possível relacionamento com outro homem -, aquela é constantemente empurrada para um casamento. Ela tem a opção – que seria desastrosa, na opinião do Barão – de se casar com um estrangeiro ou ainda de se casar com alguém do reino. É notório, contudo, que, ao longo da peça, em nenhum momento se manter viúva é apresentado como uma opção, ou seja, a ideia que parece transparecer disso é que a mulher só se realizaria por meio de um casamento.

No que se refere às semelhanças entre as peças “O Periquito” e “A Viúva Alegre”, para além do que já foi apontado, é válido destacar o *status* de objeto atribuído a algumas das personagens. Na primeira obra, Carlos e Vasconcelos planejam – e conseguem – raptar suas esposas, porque

entendem que elas lhes pertencem, pelo casamento. Na visão deles, é seu direito consumir o matrimônio, ou seja, tomar o corpo das mulheres. Quanto a Ana de Glavary, na segunda peça, o Barão não parece enxergá-la como pessoa, mas como um objeto de valor que, em mãos erradas, poderia trazer prejuízo ao reino. Nesse contexto, ele parece valorizar muito mais o que poderia acontecer com o dinheiro, caso Ana se casasse com um estrangeiro, do que com a felicidade e o bem-estar da viúva.

Um aspecto importante a se destacar a partir desses pontos análogos entre as obras é o de que nada do que acontece, ou da forma como as mulheres são tratadas, pode ser considerado algo fora do normal, sobretudo quando levamos em consideração a época em que foram apresentadas. Thomas Bonnici, ao discorrer sobre a Grécia Antiga, afirma que “a virtude do homem é ser capaz de dirigir o estado, enquanto a virtude da mulher faz com que administre bem a casa, cuide da família e sempre obedeça ao marido” (BONNICI, 2007, p. 206).

Essa visão bimilenar, porém, quase ou nada se modificou tanto ao longo do tempo, já que, na época da apresentação das operetas, o lugar da mulher ainda era visto como o lar, a família e a obediência ao marido. Mais do que isso, como nos revela Oliveira (2011), “o espaço da opressão, da objetificação e do apagamento era território feminino e circunscrevia-se aos limites domésticos (OLIVEIRA, 2011, p. 5). Esses aspectos são notados de forma clara no texto, como já foi apontado em relação ao posicionamento das personagens em relação à busca por um homem (e, conseqüentemente pelo lar), sua obediência e sua objetificação. Desse modo, é possível inferir que, nesses pontos, as ações das personagens convergem quanto ao que era esperado das mulheres na época.

Apesar disso, não se pode deixar de notar que, a despeito de seu desfecho em obediência ao patriarcado que regia à época, as protagonistas de “A Mulher Soldado” e “A Viúva Alegre”, até certo ponto, desafiavam alguns desses padrões de subordinação e imposição. A atitude de Clara em oposição às regras de obediência, ao tentar humilhar o marido, vestindo-se como um homem (o que era considerado altamente ofensivo) e se infiltrando no quartel, e a resistência de Ana ao não aceitar a insistência do Barão e ao decidir se casar com alguém de quem ela gostasse (sem considerar, propriamente, se era estrangeiro ou não) demonstram isso.

Dessa forma, não se pode afirmar que a obediência dessas mulheres era cega. Pelo contrário, observa-se aqui uma reação de oposição à ordem imposta, uma busca de rompimento com o sistema em que estavam inseridas, insatisfação que começava a se manifestar nos grandes centros, à medida que a busca por direitos civis das mulheres passava a tomar corpo (MAZZA, 2015). Assim, apesar de ainda estarem submetidas a uma situação opressiva, os posicionamentos de Clara e de Ana demonstram que, se, por um lado, elas ainda eram obrigadas a obedecer, por outro, não o fariam sem protesto.

Nesse sentido, no livro *Nova História das Mulheres no Brasil* (PINSKY, PEDRO, 2013) Carla Bassanezi Pinsky, no artigo intitulado “A Era dos modelos rígidos”, destaca que, embora nem sempre as mulheres tenham se espelhado nas imagens construídas sobre elas e que modelos não descrevam a realidade,

É importante conhecer as representações que prevalecem em cada época, pois elas têm a capacidade de influenciar os modos de agir e sentir das pessoas, os espaços que elas ocupam na sociedade e as escolhas de vida que fazem (PINSKY, 2013, p.470).

Assim, as representações mostradas nas peças, de obediência e ao mesmo tempo de um esboço de reação, podem também ter influenciado a sociedade são-joanense e podem ter despertado as espectadoras da opereta para uma possibilidade de reação diante de um sistema opressivo.

Voltando à questão da similitude entre as peças, um outro ponto que não pode deixar de ser destacado é a do travestimento², já que tanto o Periquito (“O Periquito”) quanto Clara (“A Mulher

² Embora pareça não estar diretamente relacionado à questão feminina, como os personagens eram representados por mulheres e como se trata de indivíduos similarmente subjugados pelo patriarcado, entendemos que, nesse contexto, caberia também analisar esse aspecto.

Soldado”) usam desse “recurso” para atingir seu fim. No caso do Periquito, o objetivo era o de salvar a própria vida, ao tentar fugir da guerra. Quanto a Clarinha, a vingança e a humilhação ao marido, diante da atitude dele de levar uma amante ao quartel. Ainda na peça “A Mulher Soldado”, não passa despercebido o fato de que o personagem de Ventura de Sá é acusado de ser mulher “sobretudo pelo corpo que possuía”.

Nesse contexto, é de suma importância mencionar a figura de Luiz Pimentel, irmão de Margarida, esta que, aliás, fez o papel de Periquito duplamente travestida: ela representou um menino que se travestia de menina. Como explica Nassur (2015), “Luiz, segundo relato de Wilson José Eduardo Moreira Costa, neto de Margarida Pimentel, era homossexual. E, de acordo com o depoimento de Aura Nogueira” (que também atuou como atriz amadora e que era filha de Alberto Nogueira, um dos fundadores do Clube Teatral Artur Azevedo), em 2010, “gostava de se enfeitar como mulher” (NASSUR, 2015, p. 30). Ele chegou, inclusive, a atuar na peça “O filho do capitão” e uma crítica do jornal O Tempo, do dia vinte e três de julho de 1916, cita sua participação “no papel de outro sexo, que desempenha com maestria!”. (GUERRA, 1967).

Na esteira desse processo, de acordo com Foucault (2001), existem lugares utópicos, mas também lugares reais que funcionam como heterotopias. Esses espaços são considerados como uma espécie de utopia efetivamente realizável. Nesses lugares, os posicionamentos reais (do interior da cultura)

“são, ao mesmo tempo, representados, contestados, invertidos. Parecem estar de fora, mas estão dentro. Esses espaços são chamados de heterotopias. Um dos seus princípios é justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2001, p. 418).

Para o filósofo, o próprio espaço do cinema e do teatro, por si só, poderiam ser considerados como heterotopos. Nesse sentido, é possível afirmar que as apresentações do Clube Teatral Artur Azevedo nessa época representam uma heterotopia, uma vez que é um espaço no qual se concebem muitos desses posicionamentos considerados incompatíveis. Se, por um lado, abundam as personagens travestis nas peças e isso parece transparecer o que está no interior da cultura local (diante da existência, atuação e presença de Luiz Pimentel), por outro, não se pode deixar de se levar em conta que a cidade abrigava e abriga um grande batalhão militar, o 11º Batalhão de Infantaria e Montanha, e que a presença desses militares traz à tona o papel da ordem e da obediência fortemente enfatizado pelo sistema patriarcal que regia a sociedade.

Essa ideia seria, a princípio, de oposição, já que a homossexualidade e o travestimento, sobretudo naquela época, não eram vistos como naturais e sua presença constante contraria a ideia de ordem empregada pela forte presença dos militares na cidade. Entretanto, a impressão que se pode ter de tudo isso é que, por meio da escolha das peças, o Clube Teatral Artur Azevedo procurava desconstruir esse conceito de oposição, assim como, talvez, o papel de subalternidade da mulher. Esse conceito de desconstrução foi empregado pelo filósofo Jacques Derrida em 1967 e

Significa a deposição decomposição de uma estrutura. Em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente (‘isso se desconstrói’), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do *logos*, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p.9).

Assim, embora o conceito tenha sido implementado muitos anos após a apresentação das peças, a atitude do clube em si parece acoplar-se à ideia acima apresentada. Isso porque uma possível razão para a escolha de peças com tantas questões em comum poderia ser a oportunidade de desfazer preconceitos em relação às mulheres e aos homossexuais e, ao mesmo tempo, resistir a sistemas que impunham frequentemente sua opressão. O teatro, dessa forma, ao mesmo tempo

que poderia funcionar como instrumento de desconstrução de posicionamentos que marcavam um local de não-privilégio e de subalternidade na sociedade, também poderia permitir que essas atrizes e esses atores vivessem, no palco, um pouco da realidade que pareciam querer projetar, consolidando, assim, o papel heterotópico da arte dramática.

Considerações Finais

Segundo Eleanor Roosevelt, a filosofia de uma pessoa não é melhor expressa em palavras; ela é expressa pelas escolhas que a pessoa faz. Nesse sentido, muito se pode observar sobre o teatro amador são-joanense – e conseqüentemente da sociedade local, se levarmos em conta a fala de Jean Paul-Alègre, que afirmava que o teatro é o espelho da sociedade - através da escolha de suas peças.

Em primeiro lugar, há que se destacar que as operetas eleitas para apresentação geralmente trazem mulheres como protagonistas – a exemplo também da peça *Mlle. Nitouche*, que não analisamos por falta de espaço. Essa ação parece ser um reflexo dos movimentos sociais de emancipação da mulher, que estavam ocorrendo especialmente na França, país considerado modelo de civilidade para a então capital federal – Rio de Janeiro – e conseqüentemente também para a sociedade são-joanense. Assim, destacar a mulher no palco poderia representar a conquista de espaços dentro da sociedade. Ao mesmo tempo, foi a figura feminina da atriz amadora Margarida Pimentel que permitiu aos clubes teatrais amadores da cidade mineira estabelecer um maior protagonismo dentro do cenário local.

Outrossim, as peças apresentam pontos em comum com São João del-Rei e com o Clube Teatral Artur Azevedo, como a presença de militares e como um local de aparentes dicotomias. O presidente do clube, naquele tempo, era José Pimentel, militar e pai de Margarida e Luiz Pimentel e de outros filhos que também atuavam no teatro amador.

Margarida impactou o ambiente artístico daquele lugar não só por sua voz ter permitido a apresentação do gênero opereta, o que só acontecia quando grandes companhias de fora iam à cidade, mas principalmente por ter representado, assim como as personagens, o reflexo de uma busca pela emancipação feminina, dado que não só atuou nas peças, mas também chegou a dirigir algumas delas.

A presença de Luiz parece também se refletir na escolha das peças, já que abordavam, como apontado anteriormente, a questão do travestimento e da subversão da ordem. Todavia, esse fato, em vez de causar a dicotomia esperada, já que seu pai era militar e desses indivíduos se espera uma postura de rigidez e de cumprimento à ordem (e, nesse caso, podemos entender a ordem como algo voltado para a moral e os bons costumes, que excluía a presença e convivência com homo e transexuais), parece conviver em harmonia com o ambiente local.

Por fim, não podemos deixar de notar que, apesar dos esforços, o desfecho das peças revela que as personagens femininas acabaram por cumprir o que se esperava delas no início do século XX, ou seja, obediência aos homens. Provavelmente a cultura altamente religiosa da cidade contribuiu para isso, bem como a presença dos militares. Ao mesmo tempo, a própria escolha das peças e o grau de insubordinação de algumas personagens parecem revelar que uma revolução estava a caminho e que o papel civilizatório do teatro (aqui, entendemos civilizatório como algo que instrui, que encaminha para o progresso) se cumpriu.

Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos fundamentais. Maringá: EDUEM, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Minas Gerais: UFMG, 2007.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. **De que amanhã. . . diálogos.** Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Coleção Ditos e Escritos, v. 3).

GUERRA, Antônio. **Pequena História do Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del-Rei – 1717-1967.** Juiz de Fora: [s.n.], [1968?].

OLIVEIRA, L. M. S. Tecendo outras histórias: a parte das mulheres em A Odisseia de Penélope, de Margaret Atwood. **A voz e o olhar do outro**, Rio de Janeiro, v. 3. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/vozhlaroutro/volume003/artigo5.pdf> Acesso em: 21 ago. 2022.

MAZZA, LUAN. A mudança da sociedade: o papel da mulher do início do século XX ao XXI, tendo como parâmetro o código civil de 1916 e 2002. 2015. **Jus**, 06/07/2015. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/40676/a-mudanca-da-sociedade-o-papel-da-mulher-do-inicio-do-seculo-xx-ao-xxi-tendo-como-parametro-o-codigo-civil-de-1916-e-2002> Acesso em: 21 ago. 2022.

NASSUR, Talita L. C. **Margarida Pimentel: a voz do teatro amador são-joanense no início do século XX.** 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, 2015. Disponível em: [https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/dissertacao%20Talita\(1\).pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/dissertacao%20Talita(1).pdf) Acesso em: 21 ago. 2022.

NEPOMUCENO, Bruno A. Autos de além-mar: o papel do teatro na formação intelectual do povo nativo do Brasil Colônia. **Revista Pensamento Extemporâneo**, 2012. Disponível em: <https://pensamentoextemporaneo.com.br/?p=2359>. Acesso em: 25 dez. 2021.

PINSKY, Carla B.; PEDRO, J.M. (org.). **Nova História das Mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2013.

SÁ, Carolina M.; GAVÃO, Ana Maria de Oliveira. A mulher soldado nos palcos (São João Del-Rei, Minas Gerais, 1916): uma opereta em cena educando sensibilidades. **Revista Brasileira de História da Educação**, Campinas-SP, v. 21, n. 1, 2021. DOI: <https://doi.org/10.4025/rbhe.v21.2021.e144> Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/52914/751375151345> Acesso em: 21 ago. 2022.

SÁ, Carolina M. **Do convento ao quartel: a educação das sensibilidades nos espetáculos teatrais realizados pelo Club Dramático Arthur Azevedo, em São João del-Rei, Minas Gerais (1915-1916).** 2015. Tese. (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2015. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBDA3FHVR/1/sa__carolina_mafra__tese.pdf. Acesso em: 25 dez. 2021.

Recebido em 21 de janeiro de 2022.

Aceito em 22 de junho de 2022.