

## O joelho de Sarah Bernhardt: negociando a “respeitabilidade” feminina no palco carioca, 1880-1910<sup>1</sup>

James N. Green

No clássico *Belle Époque tropical*, obra que examina a cultura da elite carioca no final do século XIX e no começo do século XX, o historiador Jeffrey Needell descreveu assim as condições sociais das mulheres privilegiadas antes desse período:

As vidas das mulheres da elite eram estreitas. Geralmente suas mãos eram dadas aos seus pretendentes (normalmente homens estabelecidos, com cerca de trinta anos ou mais) quando elas ainda estavam entrando na adolescência. Elas eram educadas dentro do que a sociedade esperava delas. Podiam falar um pouco de francês, ler português, tocar piano, dançar e cantar... As mulheres aprendiam essas coisas em casa, com seus tutores estrangeiros. Nas poucas ocasiões em que as meninas deixavam suas casas, um parente masculino as acompanhava, para evitar que suas reputações fossem questionadas... Mesmo após o casamento, a vida dessas mulheres continuava protegida, dentro do círculo familiar...<sup>2</sup>

Porém, de acordo com Needell, “em 1910 já era possível às mulheres andar sozinhas enquanto faziam compras no Centro, sob a condição de que elas não olhassem nem falassem com homens, fossem conhecidos ou não”.<sup>3</sup> No seu livro de viajante de 1900, Alice R. Humphrey notou a mesma mudança: “Quando eu fui ao Rio pela primeira vez em 1884, não era apropriado para uma mulher

<sup>1</sup> Este artigo, incluindo as citações retiradas de fontes em inglês, foi traduzido por Isabel Cristina Leite.

<sup>2</sup> NEEDELL, Jeffrey D. *A tropical Belle Époque: elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 133.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 135.

andar na rua sem a companhia de homem que cuidasse dela. Certamente não poderia fazer compras sozinha... como às vezes faz agora.”<sup>4</sup>

A análise de Needell sobre a Belle Époque carioca concentra-se nas mulheres e nos homens das famílias privilegiadas. Como muitos historiadores têm notado, o mundo dos ex-escravos, dos imigrantes recém-chegados e das classes populares em geral era bem diferente. É importante enfatizar que não podemos fazer generalizações unilaterais para explicar as complexidades de gênero nessa época. Por exemplo: para as mulheres das classes médias, novas possibilidades e oportunidades abriram-se na segunda metade do século XIX, especialmente a de elas se tornarem professoras primárias. Já no final do século, as mulheres entraram nas profissões liberais, como advogadas e médicas, produziram uma grande quantidade de jornais e revistas feministas e iniciaram as campanhas por direitos iguais, inclusive o direito ao voto. Inúmeros fatores explicam as mudanças nas possibilidades para mulheres durante a Belle Époque, tanto para as mulheres que vendiam produtos nas ruas, quanto para as mulheres da elite que faziam compras na rua do Ouvidor.

Este artigo enfoca duas atrizes, uma francesa e uma brasileira, que viveram nesse período de transição e simbolizavam a “Nova Mulher”, um termo muito em voga nos anos de 1890. Elas representavam e refletiam conflitos e questões sobre gênero e sobre o comportamento recomendado para a alta sociedade carioca e francesa. As suas experiências foram distintas daquelas das suas empregadas, das costureiras e atendentes que as serviam. No entanto, ao examinar as maneiras como essas duas mulheres negociavam mudanças significativas relativas ao gênero no período, podemos entender como essas mudanças afetavam pessoas de outras classes sociais.

A profissão dessas duas mulheres, sendo elas atrizes muito conhecidas, permitia uma liberdade e independência não usuais, mesmo entre as mulheres burguesas da época. Elas podiam frequentar espaços públicos, mover-se livremente e gozar uma vida sem as restrições da família tradicional. Elas foram aceitas, em certa medida, pela burguesia brasileira, que as transformou em ídolos. Além disso, o meio teatral ao qual elas pertenciam oferecia às mulheres aventureiras e

<sup>4</sup> HUMPHREY, Alice R. *A summer journey to Brazil*. New York: Bonner, Silver and Co., 1900. p. 46.

de espírito livre, especialmente às de origem humilde, um caminho de ascensão social e de acesso a homens de outras classes sociais.

Ao mesmo tempo, em razão da frequente associação de mulheres de teatro com a prostituição, elas ocuparam um espaço limítrofe e vulnerável entre a respeitabilidade e a imoralidade. Por um lado, as atrizes que apareciam em obras de teatro ou ópera representavam a alta cultura, ou seja, os valores europeus e a sofisticação comungados pela alta sociedade da Belle Époque. Por outro lado, essas mulheres poderiam sofrer um escrutínio público e ser alvo de fofocas venenosas, por viver vidas pouco convencionais. Muitos homens consideravam as atrizes como mulheres sensuais e sedutoras (quase como um contraponto às suas esposas), supostamente disponíveis para aventuras amorosas, caso suas ofertas fossem vantajosas. Entretanto, as mulheres do palco, especialmente as grandes atrizes e divas, eram distintas das mulatas, polacas ou francesas que vendiam os seus favores sexuais nas ruas e nos bordéis, ou que moravam no Centro como concubinas. O *status* das atrizes – promotoras da cultura erudita – separou-as das mulheres de vida fácil. Ao negociar essa posição delicada, entre pária e artista, essas atrizes estenderam as possibilidades para as mulheres em uma sociedade patriarcal e tradicional.

Em 1886, Sarah Bernhardt, a atriz mais proeminente da França, fez a primeira de três turnês pela América do Sul, chegando ao Rio no final de maio, acompanhada por seu filho Maurício, fruto de um *affaire* com o príncipe de Ligne. Mais de três mil pessoas esperavam por ela nas docas Pedro II. Joaquim Nabuco exaltou Madame Sarah Bernhardt na primeira página do jornal *O País*. Ele também prometeu que “No Brasil a grande artista não encontrará por certo os críticos das suas *premières*, mas encontrará ainda a espécie de um público que a compreende”.<sup>5</sup> O destacado abolicionista observou: “Ela pode estrear certa de que neste país está ainda em território intelectual de sua pátria. Em nenhum outro país ela verificará melhor a exatidão do verso que tantas vezes ouviu em cena – *Tout homme a deux pays – le sien et puis la France.*”<sup>6</sup>

O amor de Nabuco por tudo que era francês não nos surpreende. Como Needell e outros historiadores documentaram com muito cuidado, a elite carioca

<sup>5</sup> NABUCO, Joaquim. Sarah Bernhardt. *O País*, Rio de Janeiro, 27 maio 1886, p. 1.

<sup>6</sup> Traduzindo: “Todos os homens têm dois países, o seu e a França.”

do final do século XIX e do começo do século XX olhou para a França como a sua referência cultural. Nabuco lembrou aos seus leitores que ter a Divina Sarah se apresentando no Rio era algo digno de louvores duplamente declarados, pois ela veio para o Brasil como Sarah Bernhardt e como a própria França. O abolicionista afirmou ainda que “Neste momento o primeiro dos teatros franceses não é a Casa de Molière, é o Teatro São Pedro de Alcântara,”<sup>7</sup> onde Madame Bernhardt ia se apresentar no Rio. Ao incorporar a superioridade e o refinamento da cultura francesa, a mera presença da grande atriz francesa no palco brasileiro transformou o modesto Teatro São Pedro na Comédie-Française. A presença de Sarah Bernhardt na capital imperial, assim como as visitas de outros artistas famosos e personalidades europeias ao Rio de Janeiro durante esse período, oferecia à elite brasileira a oportunidade de experimentar em primeira mão a arte que era o ponto de referência da sociedade carioca.

Na noite de estreia, a confusão reinou do lado de fora do recém-reformado Teatro São Pedro de Alcântara. A polícia se posicionou em frente ao teatro, tentando manter a ordem, e os cambistas circulavam em meio à multidão, pedindo ao público preços exorbitantes pelos poucos ingressos ainda disponíveis. Os camarotes que normalmente eram vendidos ao preço de 15 réis foram vendidos por 200 réis, os lugares de primeira classe aumentaram de 3 réis para 50 réis, e os especuladores elevaram os preços dos ingressos da galeria a quinze vezes o seu valor normal.<sup>8</sup>

De acordo com os jornais, que relataram com detalhes a visita, o público era composto majoritariamente por famílias e por cavalheiros provenientes da mais fina, mais seleta e inteligente sociedade fluminense. A eles juntaram-se a colônia francesa e a família real brasileira para assistir à apresentação de *A dama das camélias*, uma das mais conhecidas de Sarah Bernhardt.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> O PAÍS, Rio de Janeiro, 2 jun. 1886, p. 1. Os preços dos ingressos são baseados no artigo publicado no jornal *O País* e no *Almanak Laemmert*: anuário do Brasil, almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro, e indicador (Rio de Janeiro: Laemmert, 1885. p. 1203).

<sup>9</sup> Os autores de uma das biografias sobre Sarah Bernhardt notaram que ela “estava contente porque o imperador Dom Pedro II assistiu a todas as suas apresentações, embora a sua correspondência indique que ele não foi tão generoso com presentes quanto outros monarcas que ela conheceu.” GOLD, Arthur; FIZDALE, Robert. *The divine Sarah: a life of Sarah Bernhardt*. London: Harper Collins, 1992. p. 224. Tradução do autor.

O seu *début* carioca, porém, não foi tão tranquilo como se esperava. De acordo com o historiador e biógrafo Raimundo Magalhães Júnior, estudantes que ocupavam os assentos mais baratos, longe do palco, em um espaço no teatro chamado de *torrinha*, iniciaram uma confusão quando o ator que representava Armand Duval entrou em cena. Magalhães Júnior atribuiu a revolta do público jovem ao fato de que o ator francês estava sem barba, o que eles consideravam inapropriado para o papel de uma personagem viril e masculina.<sup>10</sup> Não bastando a confusão causada pelo jovem público, um cigarro aceso caiu da segunda galeria no vestido da baronesa de Mamanguape, queimando quase toda sua roupa.<sup>11</sup> Somente após a intervenção do dramaturgo Artur Azevedo, que insistiu em que o público respeitasse a grande atriz francesa, bem como a insistência do empresário, que ofereceu a devolução dos ingressos do público descontente, a apresentação pôde continuar.<sup>12</sup> No fim da noite, contudo, Bernhardt conquistou o público. Como observou um crítico: “A morte de Margarida, no final da *Dama das camélias*, é o trabalho mais admirável que temos apreciado no teatro.”<sup>13</sup>

Os elogios à atuação de Bernhardt foram relativizados logo em seguida, em razão de um incidente em que Berthe Noirmont, uma atriz da companhia francesa, acusou Sarah B. de tê-la difamado publicamente. Além da acusação, Noirmont deu um tapa na cara de Bernhardt numa briga do lado de fora da bilheteria do teatro. A disputa terminou na Primeira Delegacia, onde Joaquim Nabuco defendeu com sucesso Bernhardt, e as acusações contra a diva francesa foram retiradas.<sup>14</sup> O *Evening Post*, da Nova Zelândia, publicou um relatório desse incidente na edição de 18 de setembro de 1886:

<sup>10</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Artur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 94-95.

<sup>11</sup> O PAÍS, Rio de Janeiro, 3 jun. 1886, p. 1.

<sup>12</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Artur Azevedo e sua época*, p. 94-95.

<sup>13</sup> O PAÍS, Rio de Janeiro, 4 jun. 1886, p. 1.

<sup>14</sup> Ver: UM CASO que não figura nas *Memórias* de Sarah Bernhardt. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1920, p. 5; e SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 197.

O que começou o assunto foi Madame Bernhardt acusando Mdlle. Noirmont, que desejava sair da companhia, de ter guardado em sua bagagem coisas que não lhe pertenciam. Em resposta a essa acusação, Mdlle. Noirmont perdeu a paciência e deu um tapa na cara de Madame Bernhardt. Por isso ela foi violentamente arrastada, assistida por M. Garnier e outros membros da companhia, frente ao magistrado da polícia. Ficando impaciente com a burocracia dos procedimentos que o funcionário precisava cumprir para formalizar as acusações, Madame Bernhardt chamou-o de idiota e saiu com seus companheiros.<sup>15</sup>

A notícia passou a relatar que as duas atrizes apareceram naquela noite na peça *Adrienne Lecouvreur*, sem nenhum incidente, porém

quando a cortina caiu, Madame Bernhardt decidiu brigar de novo com Mdlle. Noirmont, e chegando a ela com um chicote, chamou-a de nomes infames. Mdlle. Noirmont, muito animada, tentou dar outro tapa em Madame Bernhardt, mas o filho desta senhora, M. Maurice Bernhardt, e M. Philip Garnier, o ator principal da companhia, impediram-na de fazê-lo e depois seguraram-na, enquanto Madame Bernhardt golpeou-a várias vezes e com grande violência sobre o rosto e os ombros. A pobre moça, sofrendo com a dor, correu para casa, seguida por M. Maurice Bernhardt e um primo, que grosseiramente insultaram-na na presença de uma grande multidão.<sup>16</sup>

Se essa versão dos acontecimentos foi baseada em testemunhas ou se tinha sido copiada a partir de um jornal local do Brasil e reeditada internacionalmente, isso não ficou claro. Esta, contudo, tornou-se a versão mais repetida do evento. Parece que, durante a briga, Bernhardt desempenhou o papel de uma estrela europeia desonrada, que arrogantemente desdenhou a burocracia brasileira atrasada, por ter feito perguntas demais e por não haver tomado o lado dela imediatamente após o incidente. Não satisfeita com o fato de que as acusações sobre ela foram

<sup>15</sup> MADAME Bernhardt at Rio de Janeiro. *Evening Post*, Nova Zelândia, v. XXXII, n. 106, 18 set. 1886, p. 2. Tradução do autor.

<sup>16</sup> *Ibid.*

retiradas na delegacia, Bernhardt vingou-se publicamente de Noirmont, para restaurar sua honra, assim como qualquer homem teria feito em caso similar. O caso, entretanto, não prejudicou sua popularidade no Brasil.

Após uma curta turnê em “um pequeno lugar chamado São Paulo”<sup>17</sup> (foi assim que a atriz descreveu a cidade em uma carta), ela retornou ao Rio de Janeiro e em 9 de julho fez uma sessão em benefício de si mesma. Sessões beneficentes, ou “em benefício”, eram uma prática comum na época: nelas, um artista apresentava uma noite de entretenimento sozinho e recebia toda a bilheteria. Um jornalista retratou o evento como “uma noite de loucura”. O entusiasmo do público parecia ilimitado. Depois de ter esgotado o estoque de flores que jogou, o público começou a lançar peças de roupa a “Sarah B.” – como a imprensa carinhosamente a chamava.<sup>18</sup>

A noite beneficente durou até as 2:30 da manhã, quando a polícia foi chamada para escoltar a atriz para sua suíte no Grand Hotel.<sup>19</sup> Mais de quinhentas pessoas acompanharam a carruagem de Bernhardt até o largo da Carioca, comemorando a performance da grande dama com aplausos contínuos.<sup>20</sup> Sua despedida no dia seguinte não foi menos tumultuada: enquanto centenas se reuniram para lhe oferecer seu último adeus, dr. Serzedelo, professor da Academia Militar, fez um discurso de despedida e, em seguida, presenteou Bernhardt com uma bandeira brasileira, que ela envolveu dramaticamente sobre os ombros, gerando ainda mais adoração por parte da multidão.<sup>21</sup>

Sarah Bernhardt não foi a primeira atriz francesa a suscitar tamanho entusiasmo na elite brasileira. Em 1859, o artista francês Joseph Arnaud abriu o Alcazar Lyrique, perto da rua do Ouvidor, a rua comercial da moda, repleta de lojas, restaurantes e cafés de proprietários franceses. Como prova de que o público-alvo do Alcazar Lyrique era a elite francófila sofisticada, temos um anúncio de jornal que avisava da abertura do teatro musical escrito em fran-

<sup>17</sup> GOLD, Arthur; FIZDALE, Robert. *The divine Sarah: a life of Sarah Bernhardt*, p. 225

<sup>18</sup> PAIXÃO, Múcio da. *Espírito alheio: episódios e anedotas de gente de teatro*. São Paulo: C. Teixeira & Co., 1916. p. 266.

<sup>19</sup> O PAÍS, Rio de Janeiro, 11 jul. 1886, p. 1.

<sup>20</sup> O PAÍS, Rio de Janeiro, 12 jul. 1886, p. 1.

<sup>21</sup> *Ibid.*

cês.<sup>22</sup> Em 1864, Arnaud foi para Paris e trouxe de volta um grupo de atores, cantores e bailarinas para oferecer entretenimento francês para o público brasileiro.

Entre as estrelas do Alcazar Lyrique estava uma mulher chamada Aimée. Machado de Assis descreveu-a como: “Um demoninho louro, uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos vivos, um nariz como o de Safo, uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio.”<sup>23</sup> Em suas memórias, o Visconde de Taunay relembrou da atuação de Aimée: “o Alcazar exerceu enorme influência nos costumes daquela época e colocou em risco a tranquilidade de muitos lares. Sei de fonte muito limpa que um marido despojou a esposa dos brilhantes para levá-los em homenagem à Aimée e alcançar-lhe os sorrisos feiticeiros.”<sup>24</sup>

Muitas das cantoras e atrizes francesas que se apresentaram no palco do Rio de Janeiro complementavam sua renda como prostitutas ou como amantes. Conforme apontado por Needell, foi a natureza francesa, a sua capacidade de apresentar refinamento e civilização, que aumentou seu apelo em comparação com as *polacas*, ou seja, as prostitutas do leste europeu, ou as mulatas brasileiras.<sup>25</sup>

Como parte de suas performances, Aimée, Suzana Castera, Cristina Massat ou Mademoiselle Chateny – todas atrizes francófonas ou pseudofrancófonas do início do século XX – mostraram seus tornozelos, joelhos e coxas no palco, enquanto cantavam sucessos como “*Rien n’est sacré pour un sapeur*” (Nada é sagrado para um soldado), a fim de suscitar o interesse de potenciais clientes, entre eles membros famosos da elite brasileira, como o conde de Porto Alegre, o barão do Cotegipe e o barão do Rio Branco.<sup>26</sup> Quando o *cancan* tornou-se popular, as bailarinas passaram a revelar suas roupas íntimas e a sua pele, normalmente escondida, para seduzir os homens.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Anúncio publicado em: PAIXÃO, Múcio da. *Espírito alheio*, p. 333-334.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>24</sup> TAUNAY, Alfredo d’Escagnolle (Visconde de Taunay). *Memórias do Visconde de Taunay*. São Paulo: Progresso, 1948.

<sup>25</sup> NEEDELL, Jeffrey D. *A tropical Belle Époque*, p. 175.

<sup>26</sup> PAIXÃO, Múcio da. *Espírito alheio*, p. 333-334.

<sup>27</sup> Ver, por exemplo, as observações de Machado de Assis sobre o *cancan* e a excitação que a dança gerava, citadas em: TATI, Miécio. *O mundo de Machado de Assis: o Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade

O que distinguia uma mulher da elite carioca de uma coquete francesa era sua apresentação pública. Como Needell observou: “A atração pela cocote derivou-se não só da associação nítida com os paradigmas parisienses, mas também a partir do contraste que elas faziam com a percepção da mulher da elite carioca”.<sup>28</sup> Quando uma mulher virtuosa saía na rua, não poderia aparecer nenhum indício de cocote nela. Os estilos das cocotes eram muito bem conhecidos e as mulheres da elite deveriam tomar muito cuidado, para evitá-lo.<sup>29</sup>

Aos olhos de seu público brasileiro, Sarah Bernhardt não era uma cocote francesa. Embora a vida pessoal da primeira dama do teatro francês tenha envolvido vários *affaires* conhecidos publicamente, aos quais Joaquim Nabuco refere-se obliquamente, em sua homenagem jornalística por ocasião de sua primeira chegada ao Rio, sua persona pública, pelo menos como aparece refletida em artigos de jornais e comentários da época, sempre vinculava Bernhardt ao refinamento cultural e à sofisticação francesa. Ao abraçar Bernhardt como uma atriz dramática séria, os membros da elite carioca reafirmaram o seu próprio *status* social de conhecedores da cultura europeia. Mulheres bem-educadas e decentes podiam assistir e aplaudir o desempenho de Sarah B., porque seu *status* como transportadora de refinamento e elegância continental para um Brasil menos civilizado dissipou qualquer associação negativa com a indecência e a imoralidade. A esse respeito, confrontos públicos com outros membros da sua trupe foram provavelmente vistos como excentricidades e ações dramáticas de artistas europeus.

Ainda que os homens brasileiros tenham jogado flores e roupas para Bernhardt, eles não receberam tornozelos, joelhos ou roupas íntimas expostas em troca. A aparência de decoro, pelo menos no teatro, minimizava a associação da rainha do palco francês com escândalos, assuntos amorosos e filhos ilegítimos. Sua performance pública no palco compensava quaisquer transgressões morais cometidas fora do palco. Ela podia ser recebida e admirada pelo Imperador Dom Pedro II, bem como ser alvo da inveja da elite brasileira.

do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995. p. 158, n. 6.

<sup>28</sup> NEEDELL, Jeffrey D. *A tropical Belle Époque*, p. 173.

<sup>29</sup> *Ibid.*

Ao ler as memórias e biografias de Sarah Bernhardt, fica-se impressionado com a enorme sensação de liberdade, independência e *joie de vivre* de que ela gozava. De muitas maneiras, ela encarna a nova mulher que algumas feministas admiravam e muitas antifeministas abominavam, porque ela rejeitou o casamento, a moralidade burguesa e a estabilidade da família tradicional.<sup>30</sup>

Seis meses antes de Sarah Bernhardt pisar no palco brasileiro pela primeira vez, a *Revista Illustrada* publicou um artigo de duas páginas intitulado “O eterno feminino”, que anunciava certos avanços das mulheres. No entanto, essas mudanças mereciam ser tratadas com certa cautela, aos olhos do colaborador da revista. Citando a expansão das oportunidades educacionais para as mulheres brasileiras, o artigo observou: “É hora de verificar se esses meios de ensino devem ser ampliados, se às mulheres devem ser dados direitos e estabelecer a igualdade com os homens na realização de determinadas posições.”<sup>31</sup> Reconhecendo que as mulheres eram capazes de entrar em muitas novas profissões que até então tinham sido ocupadas exclusivamente por homens, incluindo certas áreas de negócio e como funcionárias públicas, para manter a linha a sociedade precisava não lhes conferir direitos políticos. Médicas ou advogadas, talvez, mas eleitoras ou políticas, jamais. O “bello sexo”, como jornalistas e jornais chamavam as mulheres, podia ocupar-se em novas profissões, mas a sua beleza, elegância e feminilidade eterna precisavam continuar.

As mudanças dos papéis das mulheres brasileiras de classe média e alta foram parte de um processo internacional que estava ocorrendo na Europa e nos Estados Unidos ao mesmo tempo. Ao analisar o que foi denominado “Novas Mulheres”, na França, a historiadora Mary Louise Roberts aponta para uma estratégia usada por algumas mulheres para “definir uma personalidade para além de convenções sociais, além de sua alteridade em relação aos homens, sem serem trivializadas ou demonizadas por um conjunto de estereótipos”.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Para a literatura sobre o feminismo brasileiro e a “nova mulher”, ver, entre outras obras: HAHNER, June E. *Emancipating the female sex: the struggle for women's rights in Brazil, 1850-1940*. Durham: Duke University Press, 1990; BESSE, Susan K. *Restructuring patriarchy: the modernization of gender inequality in Brazil, 1914-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.

<sup>31</sup> O ETERNO feminino. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 425, 16 jan. 1886, p. 6.

<sup>32</sup> ROBERTS, Mary Louise. *Disruptive acts: the new woman in fin-de-siècle France*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

A jornalista feminista francesa Marguerite Durand, editora chefe do jornal *La Fronde*, que tinha uma equipe totalmente feminina, foi um bom exemplo dessa nova mulher. Ela criou novos espaços para as mulheres e depois subverteu muitas das noções atribuídas ao belo sexo. Ostentando uma beleza deslumbrante, cabelos loiros e estilo elegante, ela minava críticas e ansiedades masculinas sobre os novos rumos que as mulheres jornalistas do seu jornal *La Fronde* tomavam, baseada no tribunal, no parlamento e no mundo político como um todo. Ela se valeu da perspectiva da mulher como atriz, sedutora e pessoa ultrafeminina, para contrariar a noção estereotipada das feministas como estridentes, feias, masculinizadas e que odiavam os homens. Ela pegou seus críticos de surpresa e moldou novas possibilidades para as mulheres, transformando papéis aparentemente tradicionais das mulheres em algo novo.

Da mesma forma, Bernhardt valeu-se de uma série de artifícios atribuídos às mulheres para criar uma personalidade pública que garantia sua liberdade, independência e imensa popularidade na França e no exterior. De acordo com Roberts: a “feminilidade de Bernhardt seria imensamente atraente para os homens [...] que, confusos sobre as relações de gênero do *fin-de-siècle*, temiam que a *grand séductrice* se tornasse uma espécie em extinção”.<sup>33</sup> Mesmo seus papéis de *cross-dressing* que se tornaram famosos, como o de Hamlet, tinham lugar em meio à tensão entre a mulher tradicional e a nova mulher da virada do século XX na França e em outros países. Como Roberts argumenta:

Em uma época de debate sobre as normas de gênero, Bernhardt, como estrela, apresentou um cenário de fantasias similares, que atendeu a uma necessidade, da parte de seu público, de unidade, resolução e tranquilidade. Para os fãs mais conservadores, Bernhardt apaziguava os temores sobre a ameaça da nova mulher e do desaparecimento da sedução feminina como um prazer de todos os dias. Ela transcendeu o aparente conflito entre a nova mulher independente e a *séductrice*... Ela era um exemplo vivo do argumento de Marguerite Durand, que uma mulher não precisa perder sua feminilidade para competir no mundo de homens.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

Logo depois do sucesso da turnê brasileira de Sarah Bernhardt de 1886, Cinira Polonio, filha de imigrantes italianos, fez sua estreia como atriz dramática no teatro brasileiro, imitando a divina Sarah, na peça *O carioca*, escrita por Artur Azevedo. Seguindo as convenções da revista de ano, em que os atores parodiavam personalidades e acontecimentos do ano anterior, Cinira Polonio fez o papel de uma celebridade que falava com um forte sotaque francês. Empunhando um chicote, Cinira encenou uma versão exagerada da briga de Bernhardt com a atriz Berthe Noirmont e fez várias referências às respostas negativas do público ao ator imberbe Armand durante a noite de estreia de *A dama das camélias*.<sup>35</sup>

Embora esteja em grande parte esquecida hoje, Cinira Polonio foi uma das atrizes mais famosas da virada do século XX no Rio de Janeiro. Ângela de Castro Reis, em premiado livro publicado pelo Arquivo Nacional, em 1999, ofereceu-nos um retrato cativante de sua vida.<sup>36</sup> De origem humilde, os pais de Polonio tiveram sucesso com uma loja de moda na rua do Ouvidor, o que forneceu renda suficiente para que enviassem sua única filha para estudar na Europa. Retornando ao Rio de Janeiro, ela começou sua carreira na ópera, todavia sem sucesso. Somente depois da imitação de Sarah Bernhardt, em 1886, Cinira se tornou uma atriz popular, primeiro no Rio e depois em Portugal. Em 1900, ela voltou ao Brasil, onde finalmente fundou sua própria companhia teatral.<sup>37</sup> Em 1912, ela estreou como Madame Petit-Pois no sucesso musical que foi a peça *Forrobodó*, a qual quebrou recordes de teatro, com mais de 1500 apresentações.<sup>38</sup>

Como Cinira Polonio construiu uma imagem pública que a distanciasse da associação popular de artistas do palco, do sexo feminino, com a prostituição? Um casamento respeitável poderia proteger uma atriz de acusações de imoralidade, mas Cinira Polonio nunca casou. Talvez, permanecendo solteira, ela tivesse a garantia da independência do controle masculino, que lhe permitiu uma carreira de sucesso. Assim como Sarah Bernhardt, a diva que ela tinha imitado com

<sup>35</sup> 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*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999. p. 161-64.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> SILVA, Lafaiete. *Figuras de teatro*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1928. p. 228-33.

<sup>38</sup> LOPES, Antonio H. *The jaguar's leap: musical theater in Rio de Janeiro, 1900-1922*. Tese de Doutorado. New York University, 2000. p. 43, n. 16.

sucesso, a estratégia de Cinira Polonio era criar uma personagem, no palco e fora dele, cuja elegância e sofisticação agradassem ao público carioca. Embora ela fosse filha de imigrantes italianos, sua educação europeia conteve as mesmas habilidades musicais e linguísticas que eram obrigatórias a todas as filhas da elite carioca. Sua experiência continental auxiliou-a, para além de qualquer contato com a alta sociedade carioca na boutique de seus pais na rua do Ouvidor, e proporcionou-lhe as ferramentas para se tornar uma sofisticada e elegante grande dama, que ainda falava fluentemente francês.<sup>39</sup> Artur Azevedo a descreveu assim: “Cinira Polonio, que tem o encanto da carioca e o *chic* da parisiense, agrada muito numa sucessão estonteante de personagens e *toilettes*, cada qual mais elegante e mais rica.”<sup>40</sup> O fato de ela estrear no palco português fortaleceu seu capital cultural.

Não foi apenas seu acesso à cultura europeia o responsável por seu sucesso no Brasil. Assim como Sarah B., era uma empresária sagaz, que constantemente procurava novas formas não apenas para sobreviver economicamente, mas também para manter um estilo de vida luxuoso. Em 1908, por exemplo, Cinira Polonio introduziu o sistema de duas ou até três sessões de teatro por noite como uma forma de aumentar o público e reduzir os custos de produção. Essa inovação empresarial também respondia à nova popularidade do cinema, com suas sessões programadas, e às ameaças à viabilidade do teatro representadas por essa nova concorrência.<sup>41</sup>

Três sessões de teatro por noite era algo que também refletia um mercado crescente para o teatro musical. De fato, como Antonio Herculano Lopes apontou em seu trabalho sobre o teatro musical no Rio de Janeiro:

A construção e estabilização de um teatro profissional no início da década de 1900 no Rio de Janeiro foi claramente dependente do destino do teatro musical. Enquanto os intelectuais, entre eles muitos dos escritores das revistas, lamentavam o baixo nível artístico do teatro brasileiro e espe-

<sup>39</sup> REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca*, p. 7-8.

<sup>40</sup> AZEVEDO, Artur. [Sem título]. *Kósmos*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, p. 36, maio 1904.

<sup>41</sup> LOPES, Antonio H. *The jaguar's leap*, p. 122-23; REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca*, p. 39-40; RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988. p. 55-56.

ravam que a próxima grande dramaturgia aparecesse, o teatro musical e o teatro de revista, em particular, criaram um fenômeno cultural novo e até então despercebido. Produzidos em grande quantidade, mais de uma centena por ano, entre os anos 1910 e 1920, eles atingiam grandes públicos, por seu consumo e descarte imediatos, ligados à vida cotidiana da cidade e a outras expressões culturais de classes médias e baixas – como a música, a dança e o Carnaval –, e por estar na vanguarda do processo das rápidas mudança dos valores morais, o teatro musical estava ajudando a dar origem a uma cultura de massa, e, juntamente com ele, a uma nova percepção dos cariocas sobre si mesmos.<sup>42</sup>

Consciente de seu próprio valor como atriz e dramaturga, Cinira Polonio rompeu com Pascoal Segreto, o magnata do entretenimento no Rio, em 1912, porque ele se recusou a aumentar os *royalties* de sua peça *Nas zonas*. Ela e outros dramaturgos e compositores, então, passaram a se organizar, em 1917, em torno da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a fim de negociar seus direitos com os produtores.<sup>43</sup>

Ao contrário de Bernhardt, Cinira Polonio não restringiu seu repertório às peças consagradas pelas elites e consideradas como alta cultura. O público limitado das peças europeias sofisticadas e o mercado urbano crescente, em busca de diversão, puxaram-na para as comédias musicais de caráter popular. Ser escalada para o papel de Madame Petit-Pois na peça de sucesso *Forrobodó* colocou-a no centro de um novo fenômeno cultural: a construção de uma nova identidade mestiça nacional, que abraçou as tradições culturais afro-brasileiras. Já uma estrela de comédias musicais, seu desempenho aos 51 anos como uma francesa elegante ganhou elogios. Seu sotaque francês brincalhão e seus duplos sentidos picantes divertiram completamente o público da classe média e baixa.<sup>44</sup> Sua imitação de uma mulher francesa sofisticada, sem dúvida, também mexeu com o desdém que as classes populares nutriam pelos ares arrogantes da elite carioca, que se apropriava de forma indiscriminada de todas as coisas francesas. Sua paródia de

<sup>42</sup> LOPES, Antonio H. *The jaguar's leap*, p.123-24.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca*, p. 142.

Sarah Bernhardt consolidou-a como comediante de talento. Vale ressaltar que nesse momento Sarah B. estava com sua carreira em declínio.

Em suma, Cinira Polonio utilizou os códigos culturais franceses, tão idealizados pela elite brasileira, a fim de criar uma vida independente como atriz de teatro de sucesso. Mesmo quando ela atuou em comédias musicais mais populares, sua performance como atriz era “mais francesa que as francesas” e deu-lhe uma respeitabilidade que lhe rendeu elogios constantes da parte da crítica carioca. Assim como outras atrizes de seu tempo, ela aprendeu a manipular imaginários masculinos sobre o feminino para sua própria vantagem. Ironicamente, ao incorporar à sua persona a figura elegante, feminina e exagerada da francesa, ela conseguiu, em sua própria vida, transcender as fronteiras sociais em que estava confinado seu público burguês.

Sarah Bernhardt voltou para sua terceira e última série de apresentações no Rio de Janeiro em 1905. Como em suas turnês anteriores, ela fez a tediosa travessia do oceano Atlântico e apresentou-se para o público americano para pagar as dívidas e fortalecer sua situação financeira pessoal. No entanto, ela não estava bem. Seu joelho direito a incomodava, e ela caminhava penosamente, com a ajuda de uma vara.

A imagem de Sarah Bernhardt no Brasil durante essa estada veio ao público em 2000, através do filme *Amélia*, produzido e dirigido por Ana Carolina Teixeira Soares. Esse relato romanceado do retorno da atriz francesa ao Brasil, em 1905, conta a história de Amélia, sua serva fiel e companheira pessoal, originária da pequena cidade de Cambuquira, Minas Gerais, que convoca suas duas irmãs para virem ao Rio trabalhar como costureiras e criar figurinos para as peças de Bernhardt. Acompanhadas por uma agregada, as duas mulheres levaram consigo seus hábitos e costumes rurais, e quando chegaram no Rio descobriram que Amélia tinha falecido na Argentina. Obrigadas a trabalhar para a atriz pomposa e arrogante, não veem suas criações de alfaiataria serem apreciadas por ela. O filme brinca com as noções de civilização e barbárie, com Bernhardt representando uma diva egoísta e vaidosa, e as três mulheres simbolizando os caipiras simples e atrasados. As representações das caipiras são em tom pastelão, e os mal-entendidos refletem os ares inocentes dos hábitos e costumes franceses e europeus; isso é o que dá o tom humorístico do filme. Ao

final da comédia, as mulheres rudes do interior são responsáveis por um drama pessoal da famosa atriz francesa.

É provável que Ana Carolina tenha baseado seu roteiro nos livros e nas memórias que circularam ao longo do último século sobre um trágico acidente de Bernhardt, que supostamente ocorreu durante a realização da sua última turnê no Rio de Janeiro, em 1905. Para dar um exemplo, entre muitos, da maneira como o incidente está relatado, cito um trecho do livro de Joanna Richardson, *Sarah Bernhardt e seu mundo*:

Em 9 de outubro, no Rio de Janeiro, [Bernhardt] deparou-se com um dos maiores desastres de sua vida. Ela estava atuando na peça *La Tosca*. No final da última cena, Floria cometeu suicídio, saltando do parapeito do Castel Sant'Angelo. Normalmente, é claro, o palco por trás do parapeito deveria estar coberto de colchões, mas naquela noite, por alguma razão desconhecida, os colchões haviam sido esquecidos, e Sarah caiu pesadamente sobre seu joelho direito. Ela desmaiou de dor, sua perna inchou violentamente, e ela foi levada para o hotel em uma maca. No dia seguinte, quando ela embarcou para Nova York, um médico foi chamado para o seu quarto, mas as mãos dele estavam tão sujas que ela se recusou a deixá-lo tocá-la. Em vão os amigos protestaram, insistiram em fazê-la tomar um banho. Sarah não veria nenhum médico até que chegasse a Nova York, três semanas depois.<sup>45</sup>

Versões semelhantes desse episódio estão presentes em todas as grandes biografias de Sarah B.<sup>46</sup> A lesão no joelho levou à amputação de sua perna, uma década depois, forçando a Divina Sarah a apresentar-se, em seus últimos anos de vida, com uma prótese de madeira.

Quando eu comecei a pesquisar as visitas de Bernhardt ao Brasil, como parte de um projeto de livro sobre a vida cultural em torno da praça Tiradentes, no final do século XIX e início do século XX, eu pretendia examinar as maneiras

<sup>45</sup> RICHARDSON, Joanna. *Sarah Bernhardt and her world*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1977. p. 185.

<sup>46</sup> Ver, por exemplo: GOLD, Arthur; FIZDALE, Robert. *The divine Sarah: a life of Sarah Bernhardt*, p. 295; VERNEUIL, Louis. *The fabulous life of Sarah Bernhardt*. 2. ed. Trad. Ernest Boyd. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1972. p. 248-249.

como diferentes grupos e classes sociais entraram em confronto no centro de entretenimento da cidade. Em uma versão anterior deste artigo, apresentada na Associação de Historiadores Americanos, o incidente do joelho de Sarah Bernhardt parecia uma anedota interessante e colorida para encerrar uma apresentação sobre gênero e performance no Brasil. Seu trágico acidente no Rio, devido, ao que parece, ao descuido de um gerente ou ajudante de palco, causou-lhe muito sofrimento ao longo das suas duas últimas décadas de vida. Eu pretendia argumentar que, enquanto o público masculino da elite carioca poderia desfrutar dos tornozelos, joelhos, coxas e roupas íntimas de algumas artistas francesas, como Aimeé, a atuação pública de Sarah Bernhardt, e de qualquer atriz brasileira que aspirasse ao sucesso teatral, exigia decência e decoro no palco e um mínimo de discrição na vida pessoal.

No entanto, ao analisar os jornais brasileiros à procura de mais material sobre o acidente de Sarah Bernhardt, eu não encontrei nenhuma referência ao incidente. Até certo ponto isso faz sentido. Richardson diz que a tragédia ocorreu no último ato da última apresentação de Sarah Bernhardt no Brasil, em 9 de outubro de 1905. No entanto, eu descobri que as datas informadas por ela não coincidem. De acordo com o jornal *O País*, Sarah chegou pela primeira vez no Brasil em 1905, no porto de Santos (um dia após a suposta queda do Castel Sant’Angelo), e seguiu para São Paulo, onde se apresentou em casas lotadas.<sup>47</sup> Em seguida, viajou para o Rio de Janeiro para apresentar-se no Teatro Lírico.

Sua última apresentação no Brasil foi como o sombrio príncipe da Dinamarca, no *Hamlet* de Shakespeare,<sup>48</sup> no qual, presumivelmente (conforme pode-se inferir a partir de fotografias de outras performances), seus joelhos teriam sido de fato expostos ao público, embora cobertos por meias. Bernhardt tornou-se amplamente conhecida por interpretar o papel de Floria na versão de Victorien Sardou, que escreveu *La Tosca* no ano de 1887, mas não há nenhuma indicação na imprensa brasileira de que ela tenha apresentado a peça no Rio de Janeiro durante sua visita ao Brasil.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> SARAH Bernhardt. *O País*, Rio de Janeiro, 9 out. 1905, p. 2.

<sup>48</sup> APOLO. *O País*, Rio de Janeiro, 17 out. 1905, p. 2.

<sup>49</sup> O PAÍS, Rio de Janeiro, 9, 12, 13, 14, 17 out. 1905; e *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13, 15, 17 out. de 1905.

A reconstrução do itinerário de sua turnê é a seguinte: terça-feira, 10 de outubro de 1905, Bernhardt chega a Santos e faz *Fedora* no Polytheama, em São Paulo; quarta-feira, 11 de outubro, chega ao Rio; sexta-feira, 13 de outubro, *Sorcière*, de Sardou, no Lírico; sábado, 14 de outubro, *Adrienne Lecouvreur* no Lírico; domingo, 15 de outubro, *A dama das camélias* no Lírico; segunda-feira, 16 de outubro, *Angelo*, de Victor Hugo, no Lírico; e terça-feira, 17 de outubro, sua última apresentação com *Hamlet*, no Lírico.

Em 17 de outubro de 1905, na mesma noite da despedida de Bernhardt na peça de *Hamlet* no Lírico, Senhora Jacoby deu a última apresentação de *Tosca*, de Puccini, no Teatro Apolo, a várias quadras de distância, com o sr. Agostim, tenor, desempenhando o papel de Mario Cavaradossi.<sup>50</sup> A ópera italiana, baseada na peça dramática de Sardou, em língua francesa, foi levada à cena pela primeira vez em 1900 e foi um sucesso imediato. É importante assinalar que Bernhardt era uma atriz dramática, não uma cantora de ópera, e certamente não executou a obra de Puccini, no Rio de Janeiro.

Como se entende isso? Estariam seus biógrafos errados em relação aos detalhes, mas corretos, em geral, sobre o incidente? Será que ela caiu e danificou o joelho no Rio de Janeiro, mas sob circunstâncias menos dramáticas? Ou terá sido o caso de colocar a responsabilidade por um dano físico infeliz em um lugar distante e exótico, misterioso e perigoso? Ou talvez tenha sido a própria Bernhardt quem tenha criado um mito sobre si mesma, apresentando-se como a trágica heroína de *Tosca*, que desempenhou tão bem o seu papel dramático no palco, que acabou danificando o joelho de forma permanente? Talvez seja possível entender essa curiosa manipulação dos fatos, reconhecendo que a autorrecriação e a atuação pública de uma série de personagens era algo esperado pelo público e elemento essencial na vida dessas atrizes, para que obtivessem sucesso.

Não estou me referindo ao desempenho dela no papel de Margarida, em *A dama das camélias*, ou como o príncipe da Dinamarca, em *Hamlet*. Refiro-me às batalhas constantes dessas mulheres fora do palco, para obterem relativa independência e liberdade, aventura e espírito livre, em uma sociedade ainda hostil a esse tipo de comportamento e inclinada a classificá-las imediatamente como mulheres imorais e fáceis.

<sup>50</sup> Ibid.

Se Sarah Bernhardt de fato recriou-se mimetizando a heroína trágica Tosca, que sacrificou a si e/ou à sua perna por sua arte, não seria isso parte integrante da criação de uma figura maior que a vida, que pudesse suportar as aversões sociais e morais relativas à sua “vida real” e desempenhasse fora do palco a representação da “nova mulher”? Não foi a apropriação de Cinira Polonio da língua, do estilo e dos vestidos dos franceses, igualmente, uma estratégia para a criação de um espaço para si na sociedade carioca? Ao remodelarem-se como mulheres excepcionais, maiores que a própria vida, na verdade elas criaram um escudo de proteção em torno de si mesmas, que limitava as críticas e a desaprovação social. Ao manipularem os códigos de gênero em proveito próprio, elas forjaram personagens que puderam resistir às críticas que surgiram, em uma época em que algumas mulheres começavam a ocupar posições novas nas sociedades brasileira e francesa.

Mesmo a vida dessas mulheres sendo exceções à regra, o estudo delas e de outras mulheres, na virada do século XX – e aqui eu posso pensar no trabalho pioneiro de Edinha Diniz, *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida* –,<sup>51</sup> pode nos oferecer novos *insights* para a compreensão das mudanças na construção do gênero nesse período de transição importante na história brasileira.

<sup>51</sup> DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Tempo das Rosas, 1984.