

INTÉRPRETES DA METRÓPOLE.

História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968.

Heloisa Pontes

Tese apresentada ao concurso de livre-docência.

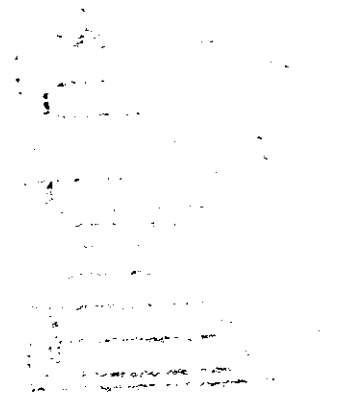
Departamento de Antropologia

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Estadual de Campinas

Março de 2008

UNICAMP
Biblioteca - IFCH



Para Hélio, Sérgio e João

Sumário

Apresentação	3
Delimitação dos objetos e dos objetivos.	9
As fontes de pesquisa.	12
Nome, renome, autoridade intelectual e artística.	19
Agradecimentos.	25
Capítulo 1 - Cidades e intelectuais: os “nova-iorquinos” da <i>Partisan Review</i> e os “paulistas” de <i>Clima</i>.	31
Sociabilidade, posição das mulheres e divisão do trabalho intelectual.	34
O Grupo Clima.	38
Os intelectuais de Nova York vistos de longe e de forma comparativa.	41
Os intelectuais de Nova York vistos pelo prisma da configuração “estabelecidos-outsiders”.	50
Capítulo 2 - Campo intelectual, crítica de cultura e gênero.	59
Contexto.	60
Lúcia Miguel Pereira: intelectual autodidata.	67
Patrícia Galvão: de menina levada à musa inventada do modernismo.	73
Gilda de Mello e Souza: ensaísta acadêmica.	81
Parcerias, trabalho e obra.	89
Capítulo 3 - Louis Jouvet e Henriette Morineau: franceses na renovação da cena teatral brasileira.	93
A guerra, o teatro e o impacto de Jouvet.	93
Jouvet na cena teatral francesa.	98
Política e cultura: as “tournées” de Jouvet pela América Latina.	103
Henriette Morineau e “le patron”.	112

As marcas de Jouvet e de Morineau na renovação da cena teatral brasileira.	116
Capítulo 4 - Corpo iluminado: Cacilda Becker vista pelos críticos e pelos diretores.	125
Crítico em formação.	126
Uma pessoa e um teatro: Cacilda Becker.	132
Beleza roubada.	141
Capítulo 5 - Inventando nomes, ganhado fama: as grandes damas do teatro brasileiro.	155
Nomes artísticos.	155
Em nome do pai.	157
Nomes com “sotaque”.	159
Inventando nomes com os mesmos sobrenomes.	161
O nome artístico e a construção da pessoa.	168
Capítulo 6- Parcerias amorosas e de trabalho.	175
Cacilda Becker e Walmor Chagas.	178
Parcerias em perspectiva.	186
Maria Della Costa e Sandro Polloni.	186
Nydia Licia e Sérgio Cardoso.	201
Tônia Carrero e seus parceiros: Paulo Autran e Adolfo Celi.	216
Fernanda Montenegro e os parceiros do Teatro dos Sete.	231
Cleyde Yáconis e os parceiros do TBC.	247
Putas e grã-finas.	257
Conclusão.	261
Bibliografia.	271
Fontes - entrevistas, depoimentos, memórias e biografias.	
Livros, artigos e teses.	

Apresentação.

Para os aficionados pelas artes da representação, Greta Garbo e Sarah Bernhardt são nomes obrigatórios. A primeira pelo “glamour” que infundiu à “sétima arte”. A segunda pelo que fez nos palcos e fora dele. Divas cuja notoriedade é inseparável dos meios com que se expressaram e das personagens que interpretaram, mas enquanto a primeira ganhou fama no cinema, a segunda fez nome no teatro. Disso decorrem implicações intrigantes. Entre elas, a diferença entre as personagens teatrais e cinematográficas.

Greta Garbo marcou o imaginário de milhares de fãs em virtude de sua “inacessibilidade” quase mítica. Ao contrário dos grandes atores e atrizes de teatro, que dão o melhor de si quando interpretam personagens marcantes da dramaturgia ocidental, Greta Garbo, apesar de ter “emprestado” seu corpo para inúmeras personagens femininas, interpretou antes de tudo a si mesma, ou melhor, à “persona” que se construiu em torno dela. Por isso, o que persiste de Garbo não é propriamente a atriz, “mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática” – segundo o crítico e estudioso de cinema, Paulo Emílio Salles Gomes¹.

A menção a Greta Garbo visa realçar uma das mais notáveis diferenças entre o cinema e o teatro quando o assunto é a personagem interpretada. Se em ambos as personagens são encarnadas na pessoa e no corpo dos intérpretes, ocorre que no cinema “os mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos”, pois “em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo”². Além disso, os filmes podem ser revistos, assegurando, assim, uma espécie de imortalidade aos intérpretes. No teatro, ao contrário, atores e atrizes estão sujeitos aos “infortúnios” da temporalidade. “Quando um ator pára o ato teatral, nada fica, a não ser a memória de quem o viu”³, segundo palavras daquela que é considerada a maior atriz viva do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro.

Apesar de retratados na pintura e de receberem um registro visual preciso a partir da invenção da fotografia, isso não minimiza as injunções da fugacidade a que os atores e

¹ Cf. Paulo Emílio Salles Gomes, “A personagem cinematográfica”, 1992.

² Id. *ibid.*, p.114.

³ Cf. Fernanda Montenegro, “Aula inaugural”, reproduzida in: Fernanda Montenegro, *Viagem ao outro: sobre a arte do ator*, 1998, p.13.



A atriz francesa Sarah Bernhardt





Greta Garbo: a intérprete de si mesma.

as atrizes de teatro estão sujeitos por praticarem uma arte que deixa poucas provas materiais de sua existência. Enquanto o texto encenado pode ser consultado séculos depois da primeira montagem, o espetáculo só sobrevive no testemunho dos que estiveram presentes, nos programas impressos, nas críticas publicadas. Mesmo quando filmado integralmente, ele torna-se outra coisa⁴. Parte importante do “mistério”, do “encanto” e da “magia”, para usar uma terminologia nativa do teatro, se perde ao ser reproduzida em filme, pois este não é capaz de transmitir aquilo que acontece ao vivo e que depende essencialmente da capacidade de interpretação dos atores e de sua captação pelo público.

Um ótimo exemplo nesse sentido encontra-se na avaliação que o diretor belga radicado no Brasil, Maurice Vaneau, fez sobre o impacto e a força expressiva de uma das mais emblemáticas atrizes do teatro brasileiro, Cacilda Becker (1921-1969). Comparando-a com as grandes atrizes do mundo, Vaneau enfatiza

(...) que ela tinha um talento de dimensão extraordinária. Quando estava no palco, ocupava-o por inteiro, projetando para toda a platéia (não somente para as duas primeiras fileiras) todos os sentimentos que precisariam ser traduzidos a partir da personagem que estava representando [...]. Cacilda tinha esse fluído imenso, emanando ondas, circulando ondas do palco para a platéia, da platéia para o palco e vice-versa, num sistema que é básico para o teatro, porque esse fluído é capaz de tocar o intelecto, o coração, o estômago, os nervos, as artérias e o sangue do espectador.⁵

Transitando por personagens muito distintas, Cacilda triunfou porque elevou sua competência como atriz à altura máxima, em um contexto muito particular de renovação do teatro brasileiro. Nem especialmente bonita nem bem formada, em razão da origem social

⁴ O registro naturalista que permeia a câmara cinematográfica é também o da fotografia. Mas esta, apesar de ser uma imagem congelada, mostra-se mais aparelhada para captar a “deformação” produzida pelas convenções teatrais – tais como os gestos largos e exagerados, a maquiagem carregada, a fisionomia intensa dos atores e das atrizes - tão distinta das imagens afeitas ao “natural” criadas pela televisão e pelo cinema. Diferenças à parte, é preciso não perder de vista que tanto o teatro filmado como as fotografias do espetáculo ou os retratos pintados de atrizes e atores não escapam às questões analíticas e metodológicas postas pelos historiadores da arte quando se defrontam com o problema das mediações necessárias para “ler” um documento visual. Ver a esse respeito, Baxandall, *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*, 2006. Sobre a análise dos retratos de atores e atrizes, ver Maria Inês Aliverti, *La naissance de l'acteur moderne: l'acteur et son portrait au VIII siècle*, 1998.

⁵ Cf. Entrevista concedida em 1981 por Maurice Vaneau, reproduzida em Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes, *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, pp. 150-151.



Cacilda Becker, em "A dama das camélias" de Alexandre Dumas Filho, em 1951, no TBC.

humilde e da precária escolarização, Cacilda pertence ao time seletivo das grandes atrizes que, fazendo de seus corpos o suporte privilegiado para a reconversão de experiências alheias, dominam as convenções teatrais a ponto de burlar constrangimentos sociais de classe, gênero e idade, infundindo às personagens uma plethora de significados novos e inesperados. Eis aí a grande diferença entre a atriz de cinema e a de teatro, pois enquanto a primeira, quando “grande”, tende a ser sempre igual a si mesma, no teatro a notoriedade advém da capacidade de encarnar as mais diversas personagens.

Sendo uma arte essencialmente espacial, o teatro define-se, segundo Leslie Damasceno, pelo que “as pessoas fazem e como elas se movimentam e interagem no palco”, pela “visualização do discurso”, isto é, pelo modo como o autor e o diretor “representam a obra em seu espaço cênico” e pelo “relacionamento espacial dos atores em relação ao público”⁶. Em outros termos, o espetáculo é criador e dependente de convenções teatrais - para usar uma noção desenvolvida por Raymond Williams⁷ - decorrentes a um só tempo de exigências espaciais e valores culturais. As convenções teatrais funcionam, assim, “como códigos de comunicação que transmitem valores através do uso espacial”⁸.

Uma vez que tais convenções são vazadas por valores culturais e não podem ser apreendidas apenas em termos estéticos, temos que analisá-las a partir de sua inscrição em contextos teatrais particulares. Hora, portanto, de encerrar essa incursão comparativa entre as personagens no teatro e no cinema - e suas implicações para os atores e atrizes que as interpretam - e voltar à história para avançar a discussão sobre construção da autoridade artística em sua interface com as dimensões de gênero e corporalidade, e, ao mesmo tempo, apontar as razões que levaram as atrizes brasileiras mais renomadas a conquistarem tamanho prestígio na cena teatral ao longo dos anos de 1940 e 50. Quando então, no dizer de uma delas, a atriz Maria Della Costa, “**as mulheres mandavam no teatro**”⁹.

Experiência bastante distinta daquela que elas próprias teriam quando passaram a atuar também como atrizes de televisão (o que permitiu a várias delas a ampliar a fama,

⁶ Cf. Leslie Damasceno, *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*, 1994.

⁷ Ver a esse respeito, Raymond Williams, *Cultura e sociedade* (1969) e *Drama in performance* (1972).

⁸ Cf. Leslie Damasceno, *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*, 1994, p.31.

⁹ Trecho da entrevista que Maria Della Costa concedeu ao jornal *A Tribuna de Santos*, em 26/02/1984.

mas não necessariamente a autoridade artística) ou, ainda, das atrizes que as sucederam em termos geracionais, como Dina Sfat (1938-1989), por exemplo. Tendo estreado em 1962, como atriz amadora, ela se projetou na cena teatral paulista no ano seguinte, quando passou a integrar o Teatro de Arena. Reconhecida como atriz de teatro, televisão e cinema, Dina Sfat, que morreu no auge da carreira, lamentava-se por ter “desperdiçado sua fotogenia no cinema”. Nas palavras da atriz,

Eu poderia ter feito grandes filmes e grandes personagens. Mas esses grandes filmes e grandes personagens não aconteceram na minha geração. Os filmes eram feitos, quase sempre, para personagens masculinos. O Cinema Novo era todo voltado para o homem, as mulheres funcionavam como enfeite de bolo. (..) Os exemplos são vários e incluem os filmes de Glauber Rocha. Ele mesmo dizia – com a maior graça, mas com total franqueza – que o mundo tem o lado masculino e o lado negativo. As mulheres fizeram cinema e teatro, sim: Maria Della Costa, Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Natália Thimberg, Tônia Carrero, todas ativíssimas. Mas no teatro do meu tempo, dos meus 20 anos [referência ao teatro dos anos de 1960], que seria o Teatro de Arena, era assim: Gianfresco Guarnieri e nós, mulheres, o complemento, a massa”¹⁰.

A leitura em conjunto dos depoimentos de Maria Della Costa e de Dina Sfat ajuda a situar a questão da autoridade artística. Mas não esgota a questão, uma vez que a importância (ou não) das mulheres no teatro e o renome conquistado só podem ser explicados à luz das convenções teatrais e de gênero. Por ser um dos bens simbólicos mais prezados e cobiçados nos campos de produção simbólica, o “nome próprio”, como mostram Bourdieu e Yvette Delsaut¹¹, funciona como uma marca ou uma “grife” que, em virtude de processos intrigantes de alquimia social, tem o efeito “mágico” de produzir uma “curiosa contaminação de prestígio” para tudo e todos que gravitam ao seu redor. “Glória de empréstimo”, diria outro arguto analista da vida em sociedade, o escritor Machado de Assis.

No caso do teatro brasileiro, o prestígio decorrente dessa “assinatura” é inseparável dos empreendimentos que viabilizaram a implantação de sua dimensão propriamente

¹⁰ Cf. Dina Sfat e Mara Caballero, *Dina Sfat: palmas pra que te quero*, 1988, pp.232-233.

¹¹ Cf. Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut “Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie”, 1975.

moderna. De um lado, os grupos amadores criados na década de 1940, como o Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado, o Grupo de Teatro Experimental, dirigido por Alfredo Mesquita, o Teatro do Estudante, criado e dirigido inicialmente pelo diplomata Paschoal Carlos Magno e Os Comediantes, responsáveis pela encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, tida por todos e desde a sua estréia no Rio, em 1943, como o marco zero do moderno teatro brasileiro¹². De outro lado, os projetos que implicaram na profissionalização da atividade teatral, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), símbolo do teatro paulista na virada da década de 1940 e referência obrigatória nos anos de 1950, ou nas várias companhias que surgiram no período. Nelas as atrizes tiveram uma projeção excepcional. O prestígio alcançado deve-se, assim, à participação no movimento de implantação e sedimentação dos princípios estéticos e das rotinas de trabalho do teatro moderno.

Alinhado à produção cultural erudita, esse tipo de teatro não perdeu a ligação com a tradição do teatro popular ou de feitiço mais tradicional, apesar da origem social diversa de seus integrantes, recrutados predominantemente “junto a camadas sociais diferentes daquelas que desde o século XIX geravam os elencos nacionais, em geral de origem bastante humilde”¹³. Sem perder de vista as diferenças consideráveis entre um e outro - expressas no trabalho dos diretores e dos cenógrafos, na escolha do repertório, nas exigências do ensaio prolongado, na eliminação do ponto e dos cacos¹⁴ - a presença da primeira atriz continuou a ser central na montagem e no sucesso dos empreendimentos teatrais modernos. Prova disso são as companhias que se formaram a partir dos conflitos profissionais ou amorosos ocorridos entre os integrantes do elenco do Teatro Brasileiro de Comédia, como as de Madalena Nicol e Ruggero Jacobbi; Nydia Lícia e Sérgio Cardoso;

¹² Sobre Os Comediantes, ver *Dionysios*, n. 22, 1975. Sobre Nelson Rodrigues, ver Ruy Castro, *O anjo pornográfico*, 1992; Sábato Magaldi, *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, 1987; Adriana Facina, *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*, 2004. Para uma visão geral do teatro brasileiro no período, conferir Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*, 1988.

¹³ Cf. Tania Brandão, *Teatro dos Sete: a máquina de repetir e a fábrica de estrelas*, 2002, p.72.

¹⁴ Eliminado no teatro moderno, o ponto era uma presença obrigatória no teatro popular, no qual os atores e as atrizes, submetidos a outro ritmo e concepção de trabalho, não tinham tempo nem se preocupavam em decorar as falas. Contavam, para tanto, com o ponto que, escondido da platéia, se encarregava de repassar o texto. Outra característica desse teatro eram os ‘cacos’, as falas e deixas improvisadas na hora do espetáculo que nada tinham a ver com o texto original encenado. A atriz Dercy Gonçalves, comediante de mão cheia, se notabilizou junto ao público por esse tipo de desempenho.

Tônia Carrero, Adolfo Celi e Paulo Autran; Cacilda Becker e Walmor Chagas. Ou, ainda, a companhia de Maria Della Costa e Sandro Polônio.

Nesse contexto, a cidade de São Paulo teve um papel decisivo. Em franco processo de metropolização, paradoxalmente mais “moderna” e mais “provinciana” que o Rio de Janeiro, São Paulo se tornaria com a criação do TBC o pólo modernizador do teatro brasileiro, ofuscando a cena teatral carioca por mais de uma década. Esta só se modernizaria em meados dos anos de 1950, quando vários intérpretes que passaram pelo TBC voltaram a residir na então capital do país¹⁵.

O prestígio e o renome conquistados pelas atrizes na época são também uma derivação da autoridade cultural e social desfrutada pelo público cativo do TBC, que propiciou a elevação de status delas e de todo elencos. Pois, como é sabido, no Brasil (mas não só) e por muito tempo, as atrizes de teatro foram associadas às prostitutas e o teatro de extração popular às casas noturnas de reputação e gosto “duvidosos”.

A notoriedade das atrizes é um tema fascinante para uma etnografia das relações de gênero. E para muito mais. Uma vez que ele pode ajudar a iluminar os contrastes, as diferenças e as similitudes observadas no mesmo período no campo intelectual. Com o objetivo de deslindar as relações de gênero e suas inflexões na estrutura e na dinâmica desses dois campos, a tese tem como foco central a análise das carreiras e das trajetórias sociais de algumas mulheres expressivas, que fizeram “nome” como atrizes, de um lado, e como críticas literárias e de cultura, de outro. A questão analítica mais ampla que alinhava essas duas frentes de investigação, o teatro e o campo intelectual, diz respeito à equação entre nome, corpo e gênero e suas articulações com o problema da autoria e da autoridade cultural e intelectual, entre 1940 e finais dos anos de 1960. A apreensão, em chave comparativa, das diferenças e similitudes nesses dois domínios, no momento em que eles tinham ligações mais estreitas do que as que se observam hoje, pode ser relevante para estimular a comunicação entre os estudiosos da história social do teatro e da vida intelectual. Além disso, tal comparação permite captar os constrangimentos, os espaços

¹⁵ Para uma análise densa das razões que fizeram com que o TBC e a cidade de São Paulo assumissem essa posição proeminente, ver Tânia Brandão, *Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa*, 1988, pp. 110-120; Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura: São Paulo meio de século*, 2001 e Davi José Lessa Mattos, *O espetáculo da cultura paulista*, 2002.

possíveis e as perspectivas distintas de carreira que se abriram no período para as intelectuais e para as atrizes.

Delimitação dos objetos e dos objetivos.

Inscrita no âmbito da história social, da sociologia da cultura e da antropologia das relações de gênero, a tese é dividida em duas partes. Na primeira, voltada para a apreensão das relações e inflexões de gênero no campo intelectual, procurei explorar as intersecções entre espaço urbano, instituições acadêmicas, organizações culturais, posicionamentos políticos e formas de sociabilidade na modelagem de grupos de intelectuais. Interessada em entender as implicações do processo de metropolização de São Paulo no âmbito do teatro e da vida intelectual, lancei mão, no primeiro capítulo, de um dispositivo comparativo para situar e contrastar os “paulistas” da revista *Clima* (editada entre 1941 e 1944) aos “nova-iorquinos” nucleados pela *Partisan Review* (lançada em 1937) e, ao mesmo tempo, assinalar diferenças importantes presentes nesses grupos no âmbito das relações de gênero. Parecidos e distintos dos “paulistas” de *Clima*, os “nova-iorquinos” da *Partisan* oferecem um bom contraponto para uma sociologia da vida intelectual. Sobretudo, se ao lado da recuperação da especificidade da história cultural e intelectual das cidades de Nova York e São Paulo, pusermos o foco em cinco conjuntos relevantes de questões: a relação entre origem social (e etnia, no caso americano), trajetória intelectual e transformações na estrutura social e no campo cultural dessas cidades; o lugar do ensaio na modelagem da identidade intelectual desses grupos; as relações (e tensões) desses intelectuais com a cultura acadêmica e política da época; a influência que receberam de intelectuais e artistas europeus que, fugindo das perseguições políticas, étnicas ou do desemprego provocado pela Segunda Guerra, se refugiaram em Nova York e São Paulo; as relações e inflexões de gênero na conformação desses grupos e no tipo de sociabilidade que praticavam.

Esboçado no primeiro capítulo, o último ponto é retomado no segundo capítulo da tese. O foco comparativo desloca-se de Nova York para o Rio de Janeiro e São Paulo e concentra-se na trajetória e na obra de três intelectuais que fizeram “nome” como críticas de cultura, literária em especial e, em maior ou menor grau, como escritoras: Lúcia Miguel

Pereira (1901-1959), Patrícia Galvão (1910-1962), e Gilda de Mello e Souza (1919-2005). Presenças marcantes, suas trajetórias são inseparáveis das parcerias amorosas e de trabalho, dos recursos expressivos e intelectuais que mobilizaram, da maneira como se envolveram (ou não) com as clivagens políticas da época. A comparação entre elas permite aquilatar diferenças relevantes nos domínios da biografia, da trajetória e da obra. Permite também a circunscrição de pontos em comum, derivados tanto dos condicionantes que modelaram os espaços possíveis para a atuação das mulheres na época, quanto da maneira como lidaram com os constrangimentos decorrentes das relações e inflexões de gênero no campo intelectual. Para não essencializar tais marcadores sociais sob o feixe anêmico da “condição feminina” e para mostrar que eles devem ser apreendidos **em relação e na relação** com outras dimensões igualmente relevantes para o entendimento da estrutura e da dinâmica específica dos campos de produção cultural, a tese se volta, na segunda parte, para o teatro. Atenta às condições sociais e institucionais que tornaram possível a implantação do teatro moderno no país, a segunda parte do trabalho, composta por quatro capítulos, mescla história social e antropologia das relações de gênero.

No terceiro capítulo, procuro rastrear o impacto da presença de dois artistas franceses na cena teatral brasileira nos anos de 1940 e 1950, Louis Jouvet (1887-1951) e Henriette Morineau (1908-1990), tendo como pano de fundo o exame dos deslocamentos desses intérpretes que atravessaram fronteiras nacionais e de gênero. Homem de teatro, no sentido pleno do termo, Jouvet foi um grande ator e um diretor empenhado na renovação da cena teatral francesa. E também um observador e ensaísta atento às múltiplas dimensões da experiência teatral. Em 1941, no contexto da Guerra e da ocupação alemã na França, Jouvet e sua companhia partiram para a América do Sul. Sua presença ente nós, no início dos anos de 1940, tornou possível conhecer a domicílio alguns dos espetáculos teatrais de ponta na Europa e influenciou diretamente na montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, tida como o marco simbólico do teatro moderno brasileiro. Henriette Morineau, atriz que integrou a companhia de Jouvet durante sua segunda temporada pelo continente, no lugar de prosseguir a viagem e retornar à França, voltou ao Brasil. Aqui fixou residência e teve uma atuação importante no teatro carioca, contribuindo diretamente na formação de vários atores e atrizes, como Fernanda Montenegro, para citar a sua discípula mais famosa.

No quarto capítulo, o foco se desloca das presenças estrangeiras para dois dos maiores responsáveis pelo revigoramento da cena teatral paulista: Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Cacilda Becker. Conforme ela crescia como atriz, ele firmava-se como a “consciência privilegiada”¹⁶ da renovação que teve lugar em São Paulo com os grupos amadores e com o Teatro Brasileiro de Comédia. Entrelaçadas, as carreiras de ambos se apelam mutuamente. Dentre todas as fontes disponíveis para dimensionar o impacto da atuação da atriz e analisar os meandros de sua carreira, nenhuma supera o testemunho de Décio de Almeida Prado. Por isso, é através dele e da pena rigorosa desse crítico que se dará a primeira aproximação com Cacilda, completada, no decorrer do capítulo, pela visão dos diretores estrangeiros que trabalharam com ela, entre eles o polonês Ziembinski (1908-1978), que soube reconhecer o “corpo iluminado” da atriz, extraíndo dela alguns de seus melhores momentos no palco.

Partilhando o pressuposto defendido por Pina-Cabral de que a nomeação pessoal é uma “porta de entrada privilegiada para o estudo da forma como os grandes fatores de diferenciação social se operacionalizam através da ação pessoal”¹⁷, o quinto capítulo analisa o nome artístico e o renome alcançado pelas “grandes damas” do teatro brasileiro: Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Tônia Carrero, Nydia Lícia, Cleyde Yáconis e Maria Della Costa. Aborda os nomes como dispositivos dinâmicos da ação, com o objetivo de averiguar a lógica que preside a escolha dos nomes artísticos para além da racionalidade discursiva própria a cada caso individual. No processo de construção social do artista e da pessoa que lhe dá guarida combinam-se marcadores de gênero, classe e geração. Assim, não parece aleatório que, em sociedades tão desiguais e hierárquicas como a brasileira, atividades que dependam do corpo tenham se convertido em um capital simbólico essencial para se “fazer” um nome. Disso dão testemunho as atrizes de teatro analisadas no capítulo e, contemporaneamente, as modelos e os jogadores de futebol.

No sexto e último capítulo da tese, voltado para a análise das carreiras, das trajetórias e do repertório encenado por essas atrizes, procuro mostrar que o renome conquistado por elas é inseparável de suas parcerias amorosas e de trabalho. Com essa

¹⁶ Cf. Sábato Magaldi, “Consciência privilegiada do teatro”, 2002, p.ix.

¹⁷ Cf. João de Pina-Cabral. “O limiar dos afetos: algumas considerações sobre nomeação e a constituição social de pessoas”, 2005, p.1.

afirmação não pretendo diminuir o brilho e o talento dessas intérpretes, tampouco minimizar a dedicação com que construíram suas carreiras. Numa situação inversa à das mulheres intelectuais na época, que enfrentaram uma série de constrangimentos para se afirmar e “fazer nome” - entre eles, a conciliação da carreira com a família, ou, quando casadas com intelectuais de renome, os conflitos advindos de se sentirem ou serem vistas à “sombra” dos maridos – as atrizes foram alçadas à condição de protagonistas com a anuência e respaldo dos parceiros. Seguindo a tradição no meio teatral do auto-empresariamento, elas criaram as próprias companhias, nas quais figuraram como principal chamariz, enquanto seus parceiros atuaram como diretores, intérpretes, empresários, mesclando às vezes as três atividades. É preciso frisar, no entanto, que as razões para o empenho diverso dos “significant others” (parceiros, maridos ou amantes) não se encontram em disposições pessoais isoladas, explicáveis por “temperamento” ou “boa-vontade”. Residem antes nas dinâmicas particulares dos campos de produção simbólica, mais ou menos refratários às inflexões de gênero e à atuação das mulheres.

As fontes de pesquisa

A história do teatro brasileiro nos anos de 1940 a meados de 1960, se ainda não está completa, encontra-se relativamente bem documentada e analisada graças ao trabalho de vários pesquisadores e estudiosos do assunto, em especial daqueles que participaram da implantação das condições institucionais, artísticas e intelectuais necessárias ao movimento de renovação da cena teatral. Contemporâneos desse movimento, alguns deles iniciaram-se como críticos antes de se tornarem estudiosos do assunto, entre eles, Sábato Magaldi, Bárbara Heliodora, Yan Michaski e, especialmente, Décio de Almeida Prado, cuja trajetória como crítico no jornal *O Estado de S. Paulo* (durante 22 anos) e como professor da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo contribuiu de maneira decisiva para que o teatro brasileiro ganhasse cidadania plena como objeto de estudo e pesquisa no mundo acadêmico.¹⁸

¹⁸ Sobre a trajetória, a produção e a importância de Décio de Almeida Prado, conferir o volume organizado por João Roberto Faria, Vilma Arêas e Flávio Aguiar, *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*, 1997.

Ao lado das reconstruções históricas ou panorâmicas, há uma série de trabalhos de cunho monográfico sobre os grupos amadores, as companhias profissionais, os diretores estrangeiros e brasileiros, além de biografias, autobiografias, memórias de atrizes, diretores e dramaturgos. Outra documentação preciosa é a iconografia dos espetáculos (fotografias das atrizes e dos atores, dos cenários, do público), acrescida pelas críticas de Décio de Almeida Prado publicadas inicialmente em *O Estado de S. Paulo* e reunidas em três volumes – um material importantíssimo para a pesquisa por acompanhar de perto e com grande acuidade analítica a cena teatral do período - e a relevante iniciativa da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo que, por intermédio da “Coleção Aplauso”, tem publicado inúmeros depoimentos de atores, atrizes, diretores de teatro e de cinema. Destacam-se também as entrevistas com atrizes e atores feitas pelo jornalista Simon Khoury, publicadas em vários volumes. O Serviço Nacional do Teatro editou uma série de depoimentos de atrizes, atores, diretores e críticos. Ao lado das entrevistas publicadas, há depoimentos no Museu de Imagem e do Som, do Rio e de São Paulo, no Centro Cultural de São Paulo e no Centro de Memória do Teatro Paulista do Arquivo do Estado.

Entre as fontes consultadas, disponíveis em DVD, destaca-se a série “Grandes Damas” produzida para televisão. Trata-se de um conjunto de entrevistas feitas pelo diretor de teatro Eduardo Tolentino com várias de nossas atrizes mais expressivas. Ainda nesse tipo de suporte, sobressaem as entrevistas com atores, diretores e atrizes levadas ao ar pela TV Cultura, no programa “Roda Viva”, ao longo dos anos de 1990.

O levantamento das peças de autores nacionais, encenadas no período pelo Teatro Brasileiro de Comédia e pelas companhias das atrizes analisadas, foi feito nas bibliotecas do Instituto de Artes da Unicamp, da Escola de Comunicação e Arte da Usp e do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (localizado no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp). No Centro de Documentação e Informação da Funarte, um acervo valiosíssimo de pesquisa, consultei diversos dossiês de atrizes, espetáculos, premiações, entre outros.

Algumas observações mais gerais sobre as fontes consultadas são necessárias para aquilatar a especificidade desse material em seus diversos formatos: fotografias, biografias,

memórias e entrevistas. Em relação às fotos dos espetáculos e dos intérpretes, é preciso sublinhar que “persiste sempre um hiato entre a representação cênica, arte do movimento, desenrolada tanto no tempo como no espaço, e a imobilidade fotográfica”¹⁹. Por isso, se elas podem ser usadas como documentos é porque são simultaneamente registros realistas e “testemunhos de um período e de um modo de representar”²⁰. Sobretudo quando tiradas por pessoas do meio teatral, como Fredi Kleemann, o fotógrafo que melhor documentou as montagens do TBC por ter sido também ator da companhia.

Quanto às biografias e monografias sobre as atrizes do período, vale a pena chamar atenção para um certo tipo de uso que é feito das informações relativas à vida pessoal dessas intérpretes. Um exemplo eloqüente nesse sentido é o tratamento que foi dado à relação amorosa de Cacilda Becker com o diretor italiano Adolfo Celi. Apenas em 2002, quando foi lançada uma biografia sobre a atriz de autoria do jornalista Luis André Prado²¹, é que o assunto foi revelado abertamente. No meio teatral, no entanto, ele era mais que sabido, não só pelos diretamente ligados ao *métier*, como pelos estudiosos do assunto. Mas era mantido como um “segredo de polichinelo” na bibliografia autorizada sobre Cacilda, inclusive no livro que, a meu ver, é o melhor trabalho editado até hoje sobre ela, organizado pelas pesquisadoras Maria Tereza Vargas e Nanci Fernandes, *Uma atriz: Cacilda Becker* (1995). Antes da publicação da biografia de Luis André do Prado, eu só vim a saber o que “todos” os envolvidos com o teatro na época já sabiam, quando li o longo depoimento que Tônia Carrero concedeu ao jornalista Simon Khoury, reproduzido no livro *Bastidores I* (1994). Esse “silêncio” da bibliografia sobre o romance de Celi com Cacilda revela, de um lado, a tentativa de “proteger” a imagem da “primeira atriz” do teatro paulista, mesmo depois de sua morte. De outro, sinaliza as dificuldades que um pesquisador externo ao campo tem para se inteirar dos assuntos tidos como “transgressivos” que, uma vez abertos, podem cair na vala comum da “fofoca”. Advém daí uma das dificuldades da tradição intelectual brasileira em tratar a questão das parcerias e das opções sexuais de intelectuais, artistas ou cientistas. Situação completamente distinta daquela que se verifica na produção inglesa e norte-americana sobre o assunto. No Brasil, o “pudor” dos intelectuais e pesquisadores em relação a temas desse tipo é simetricamente oposto ao da mídia, ou de

¹⁹ Cf. Décio de Almeida Prado, *Peças, pessoas, personagens*, 1993, p.95.

²⁰ Idem, p.94.

²¹ Cf. Luis André do Prado, *Cacilda Becker: fúria santa*, 2002.

uma parcela dela, que se nutre com avidez espantosa da produção e circulação de boatos para tratar das “celebridades”.

Para sanar essa lacuna, as entrevistas, em seus diversos formatos, além de serem uma fonte preciosa para a reconstituição da vida dos intérpretes, oferecem uma imagem vívida da profissão. Funcionando como uma espécie de antídoto à irregularidade e às intempéries da carreira, elas registram com intensidade máxima os momentos relevantes da experiência desses intérpretes nos palcos e nos bastidores. E ao propiciarem um acesso “por dentro” e mediado pela memória à fugacidade temporal da atividade teatral, elas revelam ainda o quanto é tênue a linha que separara a vida dos intérpretes da interpretação que eles dão sobre as próprias vidas. Verdade, simulação e exagero se mesclam nessas entrevistas e na reconstrução que fazem de suas carreiras e trajetórias. Tendo aprendido a exercitar no palco os mecanismos de burla propiciados pelas convenções teatrais, o estranho seria se não fizessem uso deles em outros espaços interativos. Assim o que se passa com as atrizes e atores guarda similaridades com que aquilo que Auerbach, ao entrelaçar a análise da obra ao estilo de vida de Baudelaire, mostrou em relação em relação aos sentidos possíveis da pose e do exagero atribuídos ao poeta. Nas palavras de Auerbach,

“É fútil perguntarmos até que ponto ele simulou e exagerou; a pose e o exagero eram parte inerente ao homem e a seu destino. Todos os artistas modernos (desde Petrarca pelo menos) sentiram-se inclinados a dramatizar a si mesmos. O processo artístico requer uma elaboração dos temas, um processo de seleção, que enfatiza certos aspectos da vida interior do artista e deixa outros de lado”²²

Na primeira parte da tese, usei algumas das fontes consultadas na época do meu doutorado – entrevistas, fichas biográficas, levantamento e sistematização dos artigos publicados entre 1941 e 1944 na revista *Clima* –, ao lado daquelas que foram levantadas durante o meu programa de pós-doutorado junto ao Center for Latin American Studies da Universidade de Stanford, entre setembro de 2001 e junho de 2002. Ali pude voltar aos

²² Cf. Auerbach, *Ensaio de literatura ocidental*, 2007, p.310.

resultados do doutorado para “testar” uma análise comparativa da vida intelectual em São Paulo e Nova York, tendo por base empírica o Grupo Clima e o círculo de intelectuais nova-iorquinos ligados a *Partisan Review*, objeto central da pesquisa bibliográfica feita nesse período na Green Library e no Hoover Institution Library and Archives da Universidade de Stanford. Graças aos acervos fantásticos da biblioteca e ao livre acesso às estantes, fui me enfronhando na leitura de trabalhos voltados para a história e sociologia da vida intelectual e cultural de Nova York nos anos de 1930 a 60, sobretudo do grupo responsável pela publicação da *Partisan Review*. A consulta a dicionários e repertórios bio-bibliográficos, acrescida pela leitura de memórias e ensaios autobiográficos de autoria dos intelectuais que integravam a revista ou gravitavam a sua volta, constitui uma documentação preciosa. Tanto para situar o lugar dessa publicação na carreira de seus autores, como para recuperar uma espécie de “diálogo” interno, às vezes cifrado, outras nem tanto, que mantiveram uns com os outros. No início de 1970, como resultado do envelhecimento de vários deles, do questionamento que sofreram por parte das gerações mais novas, sobretudo daquelas ligadas à nova esquerda e da publicação, em 1976, das memórias da escritora e dramaturga Lillian Hellmann, *Scoundrel time*²³, eles voltaram à cena editorial. Uma grande parte dos livros que escreveram traz uma reconstrução do passado que enfatiza o alinhamento deles no campo político do anti-stalinismo, numa tentativa de se demarcarem do anticomunismo desenfreado dos conservadores de direita e de sublinhar a importância que tiveram na cena cultural e política. Essas memórias são uma fonte inestimável para entendermos o tipo de sociabilidade que praticavam, as fofocas que circulavam na época, os amores, os casamentos e as separações, os conflitos, as inimizades, as alianças e as relações de gênero.

²³Aclamado pela crítica e sucesso de público, o livro é um libelo contra o macartismo dos anos de 1950 e uma crítica dura ao silêncio de muitos dos intelectuais de Nova York em relação a um dos períodos de maior arbitrariedade política da história americana. Sem meias palavras, Lillian Helmann afirma que “*Partisan Review*, although through the years it has published many pieces protesting the punishment of dissidents in Eastern Europe, made no protest when people in this country were jailed or ruined. In fact, it never took an editorial position against McCarthy himself, although it did publish the results of anti-McCarthy symposiums and at least one distinguished piece by Irving Howe. *Commentary* didn’t do anything. No editor or contributor ever protested against McCarthy (...) There were many thoughtful and distinguished men and women on both magazines. None of them, as far as I know, has yet found it a part of conscience to admit that their Cold War anti-Communism was perverted, possibly against their wishes, into the Vietnam War and then into their reign of Nixon, their unwanted but inevitable leader” (*Scoundrel time*, 1976, p. 85).Essas afirmações funcionaram como uma verdadeira “bomba” na imagem pública dos intelectuais ligados a *Commentary* e *Partisan Review*, que, em resposta, não pouparam tinta e voz para discuti-las.

Em relação às fontes de pesquisa utilizadas para analisar a trajetória de Patrícia Galvão, Gilda de Mello e Souza e Lúcia Miguel Pereira, elas incluem o cotejamento da obra - livros e artigos – com informações biográficas e da carreira, sistematizadas sob a forma de fichas biográficas, divididas em quatro entradas: origem social, formação, trajetória social e trajetória profissional. O mesmo modelo de ficha usado para sistematizar as informações coletadas sobre as atrizes foi aplicado, com as adaptações necessárias, a essas três intelectuais²⁴. Trata-se, em suma, de um recurso metodológico para construir uma espécie de biografia coletiva, onde cada uma delas é pensada em relação e na relação com os outros, tanto no teatro como no campo intelectual. Dispositivo comparativo, sem dúvida, sustentado não pela etnografia baseada na observação participante, mas pelo trabalho de objetivação da experiência dos agentes investida na documentação consultada. Tal objetivação pressupõe uma reflexão sobre as condições sociais e institucionais de produção de fontes escritas e das reminiscências que nutrem grande parte das entrevistas e dos depoimentos impressos (ou recolhidos diretamente) que nós, cientistas sociais, utilizamos em nossos trabalhos. Como mostra Sergio Miceli, “as definições correntes sobre quaisquer objetos são parte do objeto que se pretende desvendar, ou melhor, que não existe a rigor separação ou descontinuidade entre o objeto e os materiais que falam dele, que o expressam ou que de alguma maneira lhe dão uma forma de existência”²⁵.

Aquilo que o sociólogo identifica como uma maneira de proceder das elites inscrita nas fontes que elas produzem, encomendam ou subsidiam - ou seja, seus “modos de operação, valores, cultura política, sentimentos vigentes de hierarquia, padrões de

²⁴ Totalizando mais de 50 itens, essas fichas organizam as informações coletadas sobre as intelectuais e as atrizes relativas à origem social (posição na família, dados sobre os irmãos, pais e parentes mais próximos, redes de sociabilidade, ocupações e rendas, locais de residência, genealogia entre outros); informações sobre a educação familiar e formal (alfabetização, atividades simbólicas, viagens ao exterior, línguas estrangeiras, panteão intelectual, cultural e artístico, estabelecimentos educacionais, outros cursos, títulos acadêmicos e artísticos, colegas, esperanças subjetivas, alternativas de carreira, modelos de excelência intelectual, artística e social, índices objetivos de desempenho, atividades e tomadas de posição estéticas e artísticas, etc); trajetória social (casamento, dados sobre o cônjuge e sua família, outros casamentos - se houver - capital material, rendas, heranças, propriedades, filhos, panteão intelectual, cultural e artístico do casal) e trajetória intelectual ou artística (primeiro emprego, inserção no campo intelectual ou teatral, peças ou textos de estréia, peças ou livros mais importantes, livros de menor impacto ou peças fracassadas, avaliação e juízes críticos recebidos, índices objetivos de recepção, consagração, prêmios, auto-avaliação da carreira e, na ficha das atrizes, representações sobre corpo e gênero no trabalho artístico e cultural).

²⁵ Cf. Sergio Miceli, *A elite eclesiástica brasileira*, 1998, p. 154.

relacionamento, características materiais e mentais²⁶ - aplica-se, com as mediações devidas, às fontes disponíveis sobre outros grupos sociais. Se, no caso das elites, tais fontes, mais do que apenas falar sobre elas, indicam o modo como elas gostam que se fale delas e o controle que exercem nessa direção, o mesmo acontece nas fontes sobre grupos e pessoas com acesso privilegiado à produção cultural e simbólica, como é o caso dos intelectuais e dos intérpretes do teatro.

Se, por muito tempo, os antropólogos estiveram atentos às implicações analíticas e epistemológicas decorrentes da relação sujeito e objeto tal como configurada na experiência de campo, eles, no entanto, parecem ter se absterido de refletir sobre essas implicações quando a pesquisa é feita com fontes escritas. Neste caso, elas tendem a ser tratadas como mero repositório de informações. Isso se deve em parte, como mostra Olívia da Cunha, ao “legado funcionalista que postulou a centralidade da [pesquisa de campo] como *locus* da prática antropológica. Mas não só”²⁷. Outra parte da explicação reside numa certa concepção positivista em relação à documentação escrita disponível em arquivos, que impediu até recentemente o tratamento desses espaços como um campo etnográfico tão legítimo, complexo e intrincado quanto aquele baseado na observação participante e na autoridade conferida pela presença do antropólogo. Se a etnografia é um dispositivo privilegiado para apreensão de interações sociais, o arquivo, assim como as bibliotecas, também o são, desde que tomados como objeto de reflexão. Nas palavras de Robert Darnton, “a vegetação rasteira da mente pode ser tão impenetrável no campo quanto na biblioteca”²⁸ – sobretudo para os historiadores que, como ele, não perdem de vida a dimensão social do pensamento

Com o trânsito cada vez maior dos antropólogos por temas e objetos situados em outras fronteiras disciplinares – na história, na literatura e na sociologia da cultura – mais e mais necessária se torna uma reflexão sobre as fontes escritas (processos jurídicos, entrevistas, depoimentos, textos literários e jornalísticos, biografias etc) que utilizamos em nossas pesquisas e sobre os lugares sociais e institucionais que as abrigam²⁹. Pois, como

²⁶ *Idem*, *ibidem*.

²⁷ Cf. Olívia Maria Gomes da Cunha, “Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo”, 2004, p. 293.

²⁸ Cf. Robert Darnton, *O grande massacre de gatos*, 1986, p.XIX.

²⁹ Paulo Guérios, em *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (2003) e, especialmente, em sua tese de doutorado, *Memória, identidade e religião entre imigrantes rutenos e seus descendentes no Paraná* (2007), oferece uma contribuição relevante nessa direção. A pesquisa alentada que

mostra Olívia Cunha, “se a possibilidade de as fontes ‘falarem’ é apenas uma metáfora que reforça a idéia de que os historiadores devem ‘ouvir’ e, sobretudo, ‘dialogar’ com os documentos que utilizam em suas pesquisas, a interlocução é possível se as condições de produção dessas ‘vozes’ forem tomadas como objeto de análise – isto é, o fato de os arquivos terem sido constituídos, alimentados e mantidos por pessoas, grupos sociais e instituições”³⁰.

Nome, renome, autoridade intelectual e artística.

Um dos domínios simbólicos mais intrigantes na conformação das relações de gênero diz respeito às conexões entre corpo, nome e renome. De acordo com a literatura antropológica disponível sobre o assunto, o processo de renomeação, quase sempre associado a situações rituais, é um dos marcadores sociais por excelência da aquisição de prestígio e de status nas sociedades não ocidentais. Marcados nos corpos, esses ritos sinalizam, sobretudo para os homens que deles participam, a transição para a maioridade e o avanço na “carreira” social. Sabemos, por exemplo, a partir da documentação deixada pelos viajantes e cronistas dos séculos XVI e XVII, que, para os homens da sociedade Tupinambá, fazer a guerra, sacrificar ritualmente os prisioneiros, ganhar nome e renome eram a face e contra-face de um mesmo fenômeno e a forma suprema de “graduação” social. Ritos de passagem e de renomeação, o sacrifício da vítima exprimia simbolicamente o reconhecimento da maturidade social do “matador”. Graças a esse sacrifício ritual, completado pelo consumo canibalístico do corpo da vítima, por parte de todos os membros da tribo, com exceção do “matador”, este adquiria uma “força” ou “virtude vivificadora” que não possuía antes. Ganhava novos “nomes”, tinha acesso às mulheres, ao casamento, à

ele fez em diversos arquivos sobre a vinda dos ucranianos no Brasil e sobre as condições nas quais eles se estabeleceram nas colônias paranaenses, rastreando cartas e relatos, oferece um sólido patamar empírico para avançar a reflexão sobre as condições sociais de produção das lembranças. Na experiência migratória, os elementos registrados por cada pessoa variam de acordo com o momento de vida, a posição e configuração da família, os marcados de gênero e geração, a posição na estrutura social. Outra maneira de dizer que o passado nunca é estanque e igual a si mesmo, e que ele sempre muda um pouco a cada vez que é lembrado e dependendo de quem e por quem é lembrado. No caso dos campos de produção cultural, tal cuidado é particularmente relevante uma vez que as memórias registradas nas fontes escritas ou recolhidas em entrevistas e depoimentos não são separáveis e independentes das posições variáveis que os agentes ocupam nesses campos ao longo de suas trajetórias.

³⁰ Cf. Olívia Maria Gomes da Cunha, “Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo”, 2004, p.293.

paternidade, munia-se de atributos religiosos, assegurava a vida futura³¹. Nessa sociedade de guerreiros, o “inimigo” era a condição essencial para a sua produção e reprodução. Nas palavras de Viveiros de Castro, “sem inimigo não há a pessoa, feixe de nomes, corpo laboriosamente coberto de incisões comemorativas (...) Sem mortos alheios não há, literalmente, vivos”³².

Essa conexão entre corpo, marca e gênero tem suscitado interpretações distintas a respeito dos significados envolvidos nos rituais que a enfeixam: ritos de passagem, na acepção de Van Gennep, ou de instituição, como quer Bourdieu. Assentados na exclusão e na violência simbólica, eles visam separar, segundo o sociólogo francês, “aqueles que já passaram por eles daqueles que ainda não o fizeram e, assim, instituir uma diferença duradoura entre os que foram e os que não foram afetados”³³.

Há algo nesta correlação entre exclusão, marcas no corpo e gênero, sancionada pelos ritos e assegurada pelos processos de renomeação, que ultrapassa o escopo dos mecanismos societários analisados pela literatura antropológica. Os estudos produzidos no âmbito da história social das artes e da sociologia da cultura têm trazido contribuições fundamentais para repensarmos a equação entre nome, status e prestígio a partir de sua articulação com o problema da autoria e da autoridade. Tomemos, a título de exemplo, a análise magistral do historiador da arte Michael Baxandall a respeito de uma transformação capital ocorrida ao longo do século XV na apreciação social e estética da pintura italiana, ligada à “consciência cada vez mais distinta quanto à individualidade do artista”³⁴. Até 1400, o elemento mais valorizado na pintura, por parte do cliente que a comprava, ligava-se ao tipo de material utilizado. Na hierarquia da época, o azul cobalto e os pigmentos preciosos ocupavam o topo da escala. Quanto mais um quadro era pintado com esses materiais, maior era o seu valor estético e monetário. No decorrer do século, porém, observa-se uma diminuição do consumo do ouro e do azul ultramarino e sua

³¹ Cf. Florestan Fernandes, *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*, 1970, pp.147-155

³² Cf. Eduardo Viveiros de Castro, *Arawaté: os deuses canibais*, 1986, p.660.

³³ Cf. Pierre Bourdieu, “Os ritos de instituição”, 1996, p.97. No caso do ritual cabila de circuncisão, ele separa o rapaz das mulheres e do mundo feminino (vale dizer, separa-o da “mãe e de tudo o que a ela se associa, o úmido, o verde, o cru, a primavera, o leite, o insípido etc”), ao mesmo tempo em que “converte o mais efeminado dos homens num homem na plena acepção da condição de homem, separado por uma diferença de natureza, de essência, mesmo da mais masculina, da maior e da mais forte das mulheres”. Idem, p.99.

³⁴ Cf. Baxandall, *O olhar renascente: pintura e experiência social na Renascença*, 1991, p.31.

substituição “pelo consumo igualmente ostensivo de uma outra coisa – a habilidade do pintor”³⁵. Nesse processo, o problema da autoria e do nome do pintor começa a ganhar corpo justamente por meio da perícia e habilidade em pintar os corpos dos retratados, fossem eles os anjos, as madonas ou as figuras alegóricas³⁶.

A partir de então, a questão da autoria, da atribuição e da autoridade estética se firma e dá sinais claros de que se instalara de forma definitiva no âmbito da pintura. Habilidade no manejo dos pincéis, destreza nos gêneros mais prezados, exposição prolongada no aprendizado das técnicas e no estudo do modelo vivo, tudo isso compunha o rol de exigências, nos séculos XVIII e XIX, para que um aprendiz da pintura pudesse um dia ter o nome conhecido e reconhecido. Como mostram estudos recentes voltados para a análise da inflexão das relações de gênero na história da arte desse período, o desenho a partir de um modelo vivo, sendo a etapa que separava o estudante inicial do estudante avançado, tinha um significado simbólico decisivo na conformação da carreira de um pintor.

Excluídas por muito tempo do estudo do modelo vivo, as pintoras não obtiveram, nem de longe, o mesmo reconhecimento dos pares, clientes ou mecenas. Se o nome de um pintor de prestígio estava intimamente associado à destreza na pintura histórica e à habilidade de retratar os corpos, claramente diferenciados entre masculinos e femininos, não é de estranhar que as mulheres estivessem quase ausentes desse sistema de reputações. Como em todos os domínios de produção cultural e intelectual (segundo vários dos estudos desenvolvidos pela sociologia e pela história da cultura³⁷) e, especialmente, no campo da pintura, “há questões aparentemente exteriores ao mundo da estética” que, como mostra Ana Paula Simioni,

³⁵ Id. *ibid*, p.26.

³⁶ Se o ateliê do pintor não era ainda completamente individualizado, na medida em que conviviam num mesmo espaço o mestre e seus assistentes, torna-se cada vez mais clara a distinção entre eles. Os contratos analisados por Baxandall são inequívocos nesta direção. Ao encomendar uma pintura, os grandes clientes da época estipulavam claramente o que deveria ser pintado pelo mestre do ateliê e o que seria executado por seus assistentes. Cabiam aos primeiros, as figuras mais valorizadas e as partes “nobres” do corpo, como as faces, as mãos e tudo que envolvesse a expressão dos sentimentos e dos movimentos.

³⁷ Ver, entre outros, Baxandall, *O olhar renascente*, 1991 e *Padrões de intenção*, 2006, T. J. Clarck, *A pintura da vida moderna*, 2004, Bourdieu, *Homo academicus*, 1986 e *As regras da arte*, 1996, Elias, *La société de cour*, 1985 e *Mozart: sociologia de um gênio*, 1995, Schorske, *Viena fin-de-siècle*, 1993, Williams, “The Bloomsbury fraction”, 1982, e Miceli, *Imagens negociadas*, 1997.

“são fundamentais para que se compreenda a gênese dos valores estéticos e a exclusão que eles operam. A questão da participação das mulheres no mundo da pintura acadêmica permite que esse sistema, auto-intitulado imune às pressões externas (concebendo a diferença entre os artistas como assentada em dons, por exemplo) se revele evitado de constrangimentos e relações de poder”³⁸.

Tardia no caso da pintura, a questão do nome próprio para as mulheres, e do renome a ele associado, também se deu de forma complexa e tortuosa no campo intelectual. Basta pensarmos no círculo de intelectuais, escritores e críticos do “Bloomsbury Group”, em Londres, e no Grupo Clima em São Paulo, cujos centros de sociabilidade inicial foram, respectivamente, a Universidade de Cambridge e a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Aqui como lá, as mulheres que integraram esses grupos, ocuparam uma posição secundária e foram relativamente excluídas ou se auto-excluíram (o que dá no mesmo, pois representa a forma cabal da internalização psicológica de uma exclusão social) dos espaços mais amplos de produção intelectual e cultural, marcadamente masculinos, da época. A flagrante exceção da escritora Virgínia Woolf (no caso do “Bloomsbury”) e de Gilda de Mello e Souza (a única mulher do Grupo Clima que conquistou nome próprio, em razão da sua trajetória acadêmica e dos trabalhos que produziu nas áreas de sociologia e estética) apenas confirma a assimetria das relações de gênero no interior desses círculos.

Outro exemplo nessa direção é dado pela história da antropologia brasileira. Ao tentar reconstruir a passagem pelo Brasil de Dina Lévi-Strauss - que em 1938 chegou a São Paulo, junto com o então jovem e quase desconhecido marido, o antropólogo Claude Lévi-Strauss -, Mariza Corrêa defrontou-se com uma situação inquietante. Durante quatro anos, procurou por Dina “que, se não era uma celebridade na história da antropologia, também não era uma desconhecida.”³⁹ Decepcionada com o resultado dessa busca, em que Dina aparecia ora como uma referência secundária, ora desaparecia sob a rubrica “casal Lévi-Strauss”, ora, ainda, tornava-se apenas a “mulher de Lévi-Strauss”, Mariza enveredou pela questão da “notoriedade retrospectiva”, isto é, pelo modo “como o renome adquirido a

³⁸ Cf. Ana Paula Simione, “Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil”, 2002, p.147.

³⁹ Cf. Mariza Corrêa, “A natureza imaginária do gênero na história da antropologia”, 1995, p.109.

partir de um certo momento, pode iluminar a vida inteira de um personagem” e ofuscar a de outro⁴⁰.

Refletindo sobre a “notoriedade retrospectiva” de Lévi-Strauss e o “esquecimento” de Dina, a autora começou a se perguntar sobre o que teria sido feito das outras pesquisadoras estrangeiras naquele momento de implantação da antropologia no país. “Todas elas adotaram o nome do marido ao casar, a ponto de ser muito difícil redescobri-las com seu nome próprio, mesmo quando descasadas, como no caso de Dina”⁴¹.

Diante desse e de outros exemplos, cabe a pergunta: o que significa um nome e quais são as implicações da conexão entre nome, gênero e corpo? Mariza Corrêa abre pistas instigantes para começarmos a responder a questão. A seu ver, o nome não seria outra coisa que o “*renome*, no duplo sentido, de nome famoso e de segundo nome, no caso das mulheres”, que, com frequência, o adquirem ao casar⁴². Renomeadas, as mulheres tornam-se “esposas”.

Se isso se aplica às mulheres de um modo geral, como entender o caso das atrizes do teatro analisadas na tese, que contrariam, senão a regra, ao menos a sua abrangência explicativa? Uma incursão comparativa, desta vez entre atrizes e modelos pode nos ajudar a delinear melhor a questão. As modelos são profissionais que “emprestam” o corpo para as grifes da alta costura, para a indústria do cosmético ou para as “marcas” de consumo de massa com toques de exclusividade de elite. Numa posição intermediária entre as divas do cinema e as atrizes do teatro, elas vêm ganhando um espaço de projeção e reconhecimento impensáveis em tempos anteriores. Poucas mulheres no mundo foram tão fotografadas quando a modelo brasileira, com circulação internacional, Gisele Bündchen.

Se o campo da moda, como o do teatro, é marcado por convenções específicas, ocorre que nele, e para as modelos, a ligação entre nome, renome e corpo está “condenada” de início às mudanças inelutáveis do envelhecimento corporal. Famosas, sim, mas por um tempo curto e delimitado. No caso do teatro, não. Claro que a passagem do tempo e o envelhecimento criam constrangimentos específicos para as atrizes, distintos daqueles

⁴⁰ Para uma análise densa dessa questão no âmbito da literatura brasileira, ver Maria de Lourdes Euletério, *Vidas de romance*, 2005.

⁴¹ Id. *ibid*, p.113.

⁴² Cf. Mariza Corrêa, *Antropólogas e Antropologia*, 2003, p.22.

enfrentados pelos atores. Nem todos os papéis podem ser representados por todos. Não só em virtude do “talento” de cada um, como de injunções extra-artísticas. Mas uma grande atriz, diferentemente de uma modelo famosa, “sobrevive” à idade e às marcas deixadas pelo tempo em seu corpo⁴³.

Toda arte (e o teatro especialmente) é, segundo Anatol Rosenfeld, “ligada a convenções, já tornadas inconscientes e quase despercebidas, e nenhuma arte existe que queira imitar simplesmente a vida”⁴⁴. Tal consideração é duplamente relevante. De um lado, para entender as razões que levaram as atrizes do teatro brasileiro a “fazer nome” com essa atividade. De outro lado, para refutar toda e qualquer concepção naturalizante ou essencialista no tocante ao sexo, ao corpo e às relações de gênero⁴⁵. A idéia de que as atrizes teriam conquistado tal posição em razão de uma suposta divisão natural de “papéis” necessária à realização da arte da dramaturgia - ou dito de outra forma, que é “natural” que assim o seja, uma vez que tratando da vida, mesmo que pelo prisma das convenções teatrais, o espetáculo exige a participação de homens e de mulheres - não se sustenta empírica e historicamente. Na Europa ocidental e até o final da Idade Média, o teatro de cunho secular era promovido por guildas de artistas integradas apenas por homens. As atrizes só entraram em cena na metade do século XVI⁴⁶. Recuando no tempo, Anatol Rosenfeld, nos lembra que o “teatro grego não admitia a presença de atrizes”⁴⁷. Com o auxílio das máscaras, os atores gregos podiam desempenhar todos os papéis.

A conseqüência dessa recusa tem uma dupla contrapartida. De um lado, a idéia de que existe um espaço de negociação de sentidos, social e culturalmente compartilhado entre os profissionais do teatro e o público, que torna possível – e em vários casos desejável – “burlar” os constrangimentos impostos ao corpo pelo tempo ou pela natureza imaginária do gênero. De outro, o pressuposto de que tal mecanismo de burla não escapa a circunscrições

⁴³ Para uma análise aprofundada dos constrangimentos sociais e culturais do envelhecimento na sociedade contemporânea, consultar Guita Debert, *A reinvenção da velhice*, 1999.

⁴⁴ Cf. Anatol Rosenfeld, *Prismas do teatro*, 1993, p. 79.

⁴⁵ Em relação ao gênero, um exemplo fascinante é o dos cantores castrados na Itália do século XVII. Castrados antes de atingirem a puberdade, com o objetivo de preservar o registro agudo de suas vozes, que, assim, poderiam atingir as notas musicais mais altas, eles eram recrutados preferencialmente entre as camadas empobrecidas da população, ou em vias de, para cantarem nos corais da Igreja e nos espetáculos de ópera, que não admitiam a presença de mulheres. Donos de uma voz considerada “sublime”, atingindo um registro só alcançado pelas sopranos, eles faziam os papéis femininos mais requisitados pelos espetáculos de ópera da época. Cf. Rosselli, *Singers of Italian opera*, 1992, p.34.

⁴⁶ Jack Goody, *La peur des représentations*, 2003, p.132.

⁴⁷ Cf. Anatol Rosenfeld, *Prismas do teatro*, 1993, p.85.

de ordem social e histórica, na medida em que interpolam-se no espetáculo “o ambiente sócio-político geral, recursos cênicos e convenções dramáticas de performance”⁴⁸.

Agregue-se a isso a impossibilidade de tratar “o corpo feminino como se ele fosse uma presença invariante através da história”, e tivesse uma “base fixa, experimental e contínua através dos séculos”⁴⁹. Estudos recentes nessa direção⁵⁰ nos obrigam a examinar a correlação entre nome, gênero, corporalidade e construção da autoridade artística, a partir de seu enraizamento em diferentes contextos - cultural, histórico e institucional. Única maneira de livrar do “vazio” das abstrações universalistas para avançar na compreensão da equação acima enunciada. Hora, então, de encerrar essa digressão e passar à tese propriamente dita. Mas, antes, é preciso registrar os meus agradecimentos às pessoas e às instituições que a tornaram possível.

Agradecimentos

Muitas são as pessoas e as instituições que tornaram possível a realização deste trabalho. Agradeço ao Cnpq, pelo financiamento do meu estágio de pós-doutorado na Universidade de Stanford, durante o segundo semestre de 2001 e primeiro semestre de 2002. Sem o acesso às fantásticas bibliotecas dessa universidade, eu não teria tido condições de me aventurar pela cena intelectual nova-iorquina, que deu origem ao primeiro capítulo da tese. De volta ao Brasil, elaborei um novo projeto de pesquisa, encaminhado ao Cnpq na categoria “bolsa de produtividade em pesquisa”, que, aprovado, resultou nos três últimos capítulos da tese. Agradeço à Fundação de Apoio ao Ensino e à Pesquisa da Unicamp pelo apoio concedido para que eu pudesse levar adiante a pesquisa sobre o ator e diretor de teatro Louis Jouvet, objeto do terceiro capítulo da tese. Graças à passagem recebida, tive a oportunidade de permanecer o mês de janeiro de 2001 em Paris,

⁴⁸ Cf. Leslie Damasceno, 1994, *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho* p.19. Para uma discussão antropológica de fôlego a respeito das implicações que a recusa às convenções e representações que sustentam a atividade teatral e suas implicações em sociedades e tempos diversos, ver Jack Goody, *La peur des représentations*, 2003, especialmente o capítulo 4, “Théâtre, rites et représentations de l’autre”.

⁴⁹ Cf. Mary Jacobus, Evelyn Fox Kelly e Sally Shuttleworth, *Body and Politics: women and the discourse of science*, 1990, p.4.

⁵⁰ A esse respeito, ver especialmente o trabalho pioneiro de Thomas Laqueur, *Making Sex: body and gender from the Greeks to Freud* (1992), um dos primeiros a mostrar as armadilhas presentes na idéia de que o sexo seria determinado pela natureza enquanto o gênero seria marcado pela cultura.

pesquisando na Bibliothèque Nationale François Mitterrand. Em 2007, novamente com o apoio dessa mesma agência, voltei a Paris para expor o trabalho, a convite de Afrânio Garcia, e iniciar a redação do capítulo final. À Fapesp, pelo financiamento do projeto temático “Gênero, corporalidades”, no qual estive vinculada nos últimos quatro anos. Agradeço a acolhida que recebi das pesquisadoras do Pagu, Núcleo de Estudos de Gênero da Unicamp, entre elas, Iara Beleli, com quem divido a seção de resenhas dos *Cadernos Pagu*, e a Heloisa Buarque de Almeida, pela leitura do que viria ser o quarto capítulo da tese. Agradeço especialmente à equipe do projeto mencionado acima, integrada por Guita Grin Debert, Maria Filomena Gregori, Adriana Piscitelli, Júlio Assis Simões e Margaret Lopes, pela estimulante interlocução. Mariza Corrêa, minha orientadora no mestrado, e coordenadora dessa equipe, é responsável pela inquietação analítica que deu origem à tese. Inspirada por seus trabalhos e estimulada pelo seu pensamento vigoroso, escrevi a tese num diálogo pontilhado por bilhetes, dicas de bibliografia, trocas de textos e almoços animados com ela.

Sou especialmente grata a Maria Arminda do Nascimento Arruda, minha orientadora no doutorado. A tese é devedora não só da amizade e confiança profunda, mas do trabalho intelectual que ela vem desenvolvendo. *São Paulo, meio de século*, seu último livro, é uma referência central no meu trabalho. Muitas das questões que procurei responder e das pistas que persequi têm a ver com ele.

A Fernanda Peixoto e Marcos Chor Maio, pelo incentivo para apresentar o esboço do primeiro capítulo da tese no “GT Pensamento Social no Brasil”, da Anpocs, que eles coordenavam na época. Neste animado grupo, ao qual me encontro vinculada desde o final do meu mestrado, encontrei interlocutores realmente excepcionais, entre eles, Ricardo Benzaquen, a quem agradeço pelos comentários ao capítulo mencionado acima. Tive ainda a oportunidade de apresentar esse mesmo capítulo no Programa de História Intelectual da Universidade de Quilmes, Buenos Aires, em 2003, e desde então a parceria com os intelectuais argentinos, ligados ao programa e à publicação da revista *Prismas*, só se estreitou. Na impossibilidade de mencionar a equipe inteira, agradeço a Adrián Gorelik, Jorge Myers e Carlos Altamirano, os dois últimos coordenadores do livro em preparo sobre a história social da intelectualidade latino-americana, para o qual fui convidada a escrever um artigo que resultou no segundo capítulo da tese.

Agradeço ao João de Pina Cabral pelos encontros estimulantes durante a estadia dele na Unicamp no primeiro semestre de 2006. Essas conversas e a leitura de um de seus artigos sobre a questão da nomeação me levaram a formular por escrito o que até então não passava de uma intuição. A ele agradeço também o convite para apresentar uma primeira versão do que viria a ser o quinto capítulo da tese, durante o seminário “Nomes e pessoas: gênero, classe e etnicidade na complexidade identitária”, que ele organizou em Lisboa, em setembro de 2006. Antes de finalizar o segundo capítulo, escrito depois do quinto, tive a oportunidade de ir mais uma vez à Universidade de Quilmes, em 2006, para apresentá-lo no seminário “Hacia una historia de los intelectuales en América Latina”, que envolveu pesquisadores de várias nacionalidades ligados ao projeto do livro mencionado acima, sob a coordenação geral de Carlos Altamirano. Por serem muitos e com o risco de deixar alguém de fora, agradeço especialmente a Arcádio Diaz-Quiñones. Graças ao convite que ele me fez e ao suporte de todo tipo que ofereceu para viabilizá-lo, pude apresentar uma versão aprimorada desse mesmo capítulo no seminário “Towards a New History of Latin American and Caribbean Intellectuals”, que ele organizou na Universidade de Princeton, em abril de 2007.

Agradeço aos meus colegas do Departamento de Antropologia da Unicamp. Vários deles foram meus professores e contribuíram para a minha formação, como Mauro Almeida, Bela Feldman-Bianco e Suely Kofes. Outros foram meus colegas no mestrado ou fizeram o doutorado na mesma época, como Rita Morelli, Emília Piatrafesa de Godói e Omar Ribeiro Thomaz. Um deles, Ronaldo Rômulo de Almeida, o último professor contratado, foi meu aluno num dos cursos de Introdução à Antropologia que dei há anos atrás. A eles, ao John Monteiro e aos meus professores que se aposentaram nesse tempo, agradeço a formação, a convivência, as condições propícias de trabalho. Graças a todos, pude me afastar por um ano da atividade docente para fazer um pós-doutorado no exterior.

Durante a pesquisa, Taniele Cristina Rui me ajudou a levantar no Arquivo Edgard Leuenroth as matérias jornalísticas e fotográficas sobre as atrizes de teatro que analisei na tese, publicadas na revista *O Cruzeiro*. Conteí também com a colaboração empenhada da minha assistente de pesquisa, Grazielle Luiza Rossetto, graças à bolsa de capacitação técnica concedida pela Fapesp em 2006, no âmbito do projeto temático “Gênero, corporalidades”. Seu entusiasmo pelo assunto, competência no levantamento de fontes

relevantes para a pesquisa, apoio de todos os tipos foram uma fonte de alegria, além de suporte imprescindível para o andamento do trabalho.

Taniele e Grazielle, minhas orientandas desde a iniciação científica, integram um grupo talentoso de alunos do qual tenho prazer em orientar. A eles e, especialmente, ao Luis Gustavo Freitas Rossi e ao Rodrigo Ramassote, que trabalham com temas diretamente ligados aos meus, agradeço a convivência e a confiança. Mariana Françaço, participou de várias das reuniões desse grupo, além de ter sido minha aluna mais de uma vez. A ela e ao professor Andrea Ciacchi, que passou dois anos na Unicamp em um programa de pós-doutorado sob a minha supervisão, agradeço pelas dicas e pelas conversas animadas, ao vivo e por e-mail, sobre temas em comum.

Por fim, o mais difícil, agradecer os amigos que estiveram presentes nesses anos todos. Não porque seja difícil agradecer e sim porque nenhum agradecimento será suficiente para expressar a minha gratidão e reconhecimento pelo que fizeram por mim e pela tese. Há anos atrás, Décio de Almeida Prado enfatizou a importância que a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, na qual se formara na década de 1940, teve em sua vida. Em suas palavras, ela lhe “deu tudo ou quase tudo: mulher, amigos, ganha-pão, interesses intelectuais, métodos de pensar”. Esta frase ficou gravada na minha memória porque ela sintetiza uma experiência na qual a vida pessoal, a amizade e o trabalho intelectual estão o tempo todo entrelaçados. Filha de pais universitários, cresci rodeada pelos amigos deles, também universitários, e quando saí de casa e mudei de estado para cursar a graduação na Unicamp, tive a sorte de encontrar ali, e depois na Puc e na Universidade de São Paulo, colegas que se tornaram amigos e interlocutores insubstituíveis. Com vários deles, para parafrasear o nosso crítico e historiador maior do teatro brasileiro, venho partilhando, além da amizade, ou melhor, junto com a amizade, “interesses intelectuais e métodos de pensar”. Guilherme Simões Gomes, Silvana Rubino, Ana Novais, Mana Coelho, Fernanda Peixoto, Vilma Arêas, Francisco Aranha, Vavy Pacheco Borges, Leila Mezan, Glória Bonelli, Ama Paula Simioni, Maria Alice Resende de Carvalho, Malu Eleutério e Leopoldo Waizbort estão entre eles.

Lilia Schwarcz, amiga querida de tanto tempo, esteve ao meu lado no mestrado e no doutorado. E, agora, na livre-docência, me deu a alegria de aceitar o convite para me ver do outro lado da platéia. Depois de anos de leitura mútua e rigorosa dos trabalhos que

escrevemos, achei que era hora de tê-la como argüidora desta tese. Na condição de “representante” da minha geração que levou mais longe o avanço na carreira, tenho certeza que ela saberá lidar com o desafio que lhe propus.

Guita Grin Debert é responsável por muitas coisas boas na minha vida profissional e pessoal. A ela devo também o final deste trabalho. Se não fosse a sua generosidade em dividir comigo dois cursos de graduação no segundo semestre do ano passado, num período turbulento de doenças e hospitais na família, eu não teria tido condições de finalizar a tese. A ela agradeço o “anexo feminino” de Barão Geraldo, que fez das idas e vindas de São Paulo para Campinas um deslocamento verdadeiramente prazeroso. Agradeço também pelas intermináveis discussões sobre a antropologia, a universidade, os projetos de pesquisa, o sentido do trabalho intelectual, os filmes, os livros, os espetáculos de teatro - Zelman é parte disso. O convite para que presidisse a minha banca é decorrência, diria quase natural (não fosse a palavra tão suspeita entre os antropólogos) de tudo isso. Aceitá-lo, no entanto, não tem nada de natural. O registro do seu gesto é o da honra. Minha, evidentemente.

Por fim, quero agradecer à minha família, constituída como todas as outras por consangüinidade, aliança e adoção. Aos filhos do meu marido, Pedro, Joaquim e Teresa, pelo prazer da convivência. A Juliana Neves e ao Guilherme Simões Gomes, pela delicadeza que envolve o nosso léxico familiar. A Eunice Pontes e aos meus irmãos, Cláudio, Flávio, Luis André e Carlos André, pelas alegrias e desafios que enfrentamos para ser uma família. A Maria Filomena Gregori, mais que irmã e amiga de todas as horas, por tudo que partilhamos há mais de trinta anos. Se no meio do caminho do poeta tinha uma pedra, no meu teve Bibia. E isso foi e continua sendo uma iluminação! Ao meu filho, João Pontes Simões Gomes, que passou os seus 21 anos acompanhando a escrita de teses (e de livros) por todos os lados – minhas, do pai, da mulher do pai, do marido da mãe, do irmão da mãe, da irmã do pai, sem falar nas dos avós - só posso achar sábia a decisão de se aventurar pelo jornalismo esportivo. Esta tese é para você e para o Hélio Pontes, de quem tive a sorte de ser filha. E também para o meu marido, Sergio Miceli, que está na origem dela e de tudo que escrevi nos últimos anos. Sol da vida é pouco para expressar a luz e o calor que ele infundiu à minha.

Capítulo 1 - Cidades e intelectuais: os “nova-iorquinos” da *Partisan Review* e os “paulistas” de *Clima*.

Explorar as intersecções entre espaço urbano, instituições acadêmicas, organizações culturais e formas de sociabilidade na modelagem de distintas gerações de intelectuais, tal é o objetivo do capítulo. Tendo por base os trabalhos de Mary Gluck sobre a geração de Lukács em Budapeste, de Clarck sobre Paris e a pintura da vida moderna, de Schorske sobre o modernismo em Viena, de Raymond Williams sobre o grupo Bloomsbury, de Thomas Bender sobre Nova York e seus intelectuais e de Maria Arminda Arruda do Nascimento sobre a relação entre sociedade e cultura em São Paulo¹, pretendo abordar, numa perspectiva comparativa, as similitudes e as diferenças entre os intelectuais “paulistas” da revista *Clima* (editada entre 1941 e 1944) e os “nova-iorquinos” nucleados pela *Partisan Review* (lançada em 1937). Delineados os termos e o conteúdo substantivo da comparação proposta, o capítulo se fecha com uma tentativa exploratória de pensar esse círculo de intelectuais norte-americanos à luz do modelo teórico construído por Elias para analisar as dimensões estruturais recorrentes na figuração “estabelecidos-outsiders”.

Os editores da *Partisan Review* (Philip Rahv, William Phillips, Dwight Macdonald, Clement Greenberg, Mary McCarthy, mais tarde, Delmore Schwartz e William Barrett) e seus colaboradores (Alfred Kazin, Lionel Trilling, Diana Trilling, Irving Howe, Elizabeth Hardwick, Hannah Arendt, Nicolas Chiaromonte, Sidney Hook, Edmund Wilson, Meyer Schapiro, entre outros) renovaram a discussão sobre a relação entre modernismo nas artes e radicalismo na política. Anti-stalinistas fervorosos, de início marxistas, alinhados ao campo político da esquerda americana, foram aos poucos migrando do seu pólo mais radical, representado pelos trotskistas, para o campo dos liberais democratas e dos conservadores².

¹ Sobre os trabalhos mencionados, cf. Maria Armida do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura*, 2001, Thomas Bender, *New York intellect*, 1986, T. J. Clarck, *A pintura da vida moderna*, 2004, Mary Gluck, *Lukács and his generation*, 1985, Carl Schorske, *Viena fin-de-siècle*, 1988, Raymond Williams, “*The Bloomsbury fraction*”, 1982,

² As revistas culturais mais importantes de Nova York nos anos de 1940 a 50 são uma das fontes privilegiadas para a apreensão das sucessivas transformações nas posições políticas desses intelectuais. Nesse sentido, destacam-se: *Partisan Review*, criada em 1937; *Politics* (1944-49), editada por Dwight Macdonald que, em 1943 deixou o corpo editorial da *Partisan*, junto com Clement Greenberg; *Commentary*, fundada em 1945, editada por Eliot Cohen (até o seu suicídio em 1959) e depois por Norman Podhoretz, tinha entre os seus colaboradores o núcleo da “intelligentsia” americana judaica; *Dissent*, lançada por Irving Howe e Lewis

Herdeiros do legado modernista, familiarizados com o cosmopolitismo no plano da cultura, atentos à produção intelectual e artística local, eles marcaram a cena cultural nova-iorquina dos anos de 1930, 40 e 50 e contribuíram decisivamente para a valorização, em novas chaves, da cultura americana. Como intelectuais generalistas, pertenciam a uma geração que tinha a literatura como centro de sua educação. Como críticos da cultura, resenhistas e polemistas, fizeram do ensaio o meio por excelência de expressão e encontraram nas revistas literárias e políticas o fórum institucional de divulgação. Como integrantes de um círculo predominantemente literário, não se restringiram às suas áreas de especialização, diferenciando-se, assim, dos acadêmicos em sentido estrito. Oriundos, a maioria deles, de famílias pobres de judeus imigrantes vindos da Europa Oriental para os Estados Unidos - onde nasceram - fizeram nome na contra-mão da experiência dos pais, graças ao desempenho brilhante que tiveram nas escolas públicas e, posteriormente, nos centros de ensino superior de Nova York.

Desse encontro entre os filhos talentosos da segunda geração de imigrantes judeus destituídos de capital social e econômico, com alguns jovens americanos promissores, oriundos de famílias brancas, protestantes e abonadas, em uma conjuntura fervente de radicalismo político, depressão econômica e em meio a uma cidade em intensa transformação, como Nova York, constitui-se uma das mais inquietantes e intrigantes gerações de intelectuais norte-americanos³. Entre os judeus desse círculo, que atingiram a vida adulta no final dos anos de 1920 ou começo de 30, encontram-se: Philip Rahv (1908-1973), William Phillips (1907), Clement Greenberg, (1909-1994), Lionel Trilling (1905-75), Diane Trilling (1905), Meyer Schapiro (1905-1996) Sidney Hook (1902-1989). Incluem-se também os nascidos na década de 1910, que atingiram a maturidade no final

Coser, em 1950. No campo cultural da época, atravessado por uma série de clivagens de ordem política, enquanto a *Partisan Review* ia paulatinamente ocupando uma posição de centro, *Politics* e *Dissent* situavam-se no pólo mais à esquerda e *Commentary* mantinha-se mais à direita.

³ Para um entendimento circunstanciado dos intelectuais de Nova York e do contexto cultural e político no qual estavam inseridos, consultar os livros de James Gilbert (*Writers and partisans*, 1992), Alexander Bloom (*Prodigal sons: the New York intellectuals and their world*, 1986), Terry Cooney (*The rise of the New York Intellectuals*, 1986), Alan Wald (*The New York Intellectuals: the rise and decline of the anti-Stalinist left from the 1930s to the 1980s*, 1987), Neil Jumonville (*Critical crossing: the New York intellectuals in postwar America*, 1991), David Laskin (*Partisans: marriage, politics, and betrayal among the New York intellectuals*, 2000) Claudia Pierpont (*Passionate minds: women rewriting the world*, 2001) e os trabalhos do historiador da cultura, Thomas Bender (*New York intellect*, 1987, *Intellect and public life*, 1993; e *Budapest and New York*, organizado em conjunto com Schorkse, 1994).

dos anos de 1930, como Lionel Abel (1910-), Alfred Kazin (1915), Delmore Schwartz (1913-1966), Daniel Bell (1919), e outros mais jovens, nascidos no decênio de 1920, como Irving Howe (1920-1993) e Nathan Glazer, entre outros. A eles juntaram-se os não judeus, Frederick Dupee (1904-1979) William Barrett (1913), Dwight Macdonald (1906), Mary McCarthy (1912-1989)- na condição de editores da *Partisan Review* e colaboradores como Edmund Wilson (1895-1972), Elizabeth Hardwick (1916), entre outros. Com exceção de Barrett, os demais provinham de famílias americanas prósperas e protestantes. Por fim cabe mencionar, os europeus refugiados que chegaram aos Estados Unidos no início da segunda Guerra e se integraram ao círculo: Nicolas Chiaromonte e Hannah Arendt (1906-75), da mesma etnia da maioria deles, com a diferença que seus pais eram judeus alemães, educados e de classe média alta.

* * * *

Até os anos de 1920, os intelectuais e escritores americanos tinham a Europa como rota obrigatória e referência fundamental, sentindo-se muitas vezes, como uns ‘desterrados na própria terra’ (para usar uma célebre expressão de Sérgio Buarque de Holanda que se aplica tanto à intelectualidade brasileira como à americana na época). Mas a partir dos anos de 1930, com a Depressão, e de 1940, com a entrada dos Estados Unidos na Guerra e sua progressiva hegemonia econômica e política, somadas à consolidação da sua cultura acadêmica e de suas instituições culturais, observa-se uma reorientação da intelectualidade local com as suas congêneres européias. Paris deixara de ser a capital cultural do mundo. Nova York, com seus novos movimentos artísticos, sobretudo com o abstracionismo, seus críticos de arte, seus museus e poderosos mecenas, converte-se no novo pólo de atração mundial. Contribuíram para isso não só as instituições locais, respaldadas por suas elites dirigentes, como os novos círculos de intelectuais, entre eles os intelectuais nova-iorquinos ligados à *Partisan Review*.

Parecidos e distintos dos “paulistas” de Clima, eles oferecem um bom contraponto para uma sociologia da vida intelectual. Sobretudo, se ao lado da recuperação da história cultural e intelectual das cidades de Nova York e São Paulo, fomos capazes de avançar na investigação de um conjunto de problemas sociológicos pertinentes para o adensamento da

perspectiva comparativa. Entre eles: a relação entre origem social (e etnia, no caso americano), transformações na estrutura social e no campo cultural das respectivas cidades e suas implicações nas trajetórias dos integrantes mais expressivos desses grupos; o lugar do ensaio na modelagem da identidade intelectual desses grupos; as relações (e tensões) desses intelectuais com a cultura acadêmica e política da época; o impacto e a influência que receberam dos intelectuais e artistas europeus, direta ou indiretamente, seja em razão da importância que os últimos tiveram na montagem de instituições universitárias (como a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo e a New School for Social Research de Nova York), seja pelo impacto da sua presença na cena cultural e intelectual das respectivas cidades, onde se refugiaram antes ou durante a Segunda Guerra em decorrência de perseguições políticas e étnicas. Além dessas dimensões, outra que parece importante para a análise desses círculos de intelectuais, de suas experiências sociais e do tipo de sociabilidade praticada por eles, diz respeito às inflexões de gênero na conformação desses grupos.

Começo então pela última questão, relativa à posição das mulheres na divisão do trabalho e no universo de sociabilidade desses círculos de intelectuais. Mas no lugar de construir, de saída um argumento analítico, vou fazer aquilo que todo antropólogo, por ofício ou vocação, pratica no dia-a-dia do seu “métier”: contar caso, com a atenção voltada para as dimensões menos óbvias da interação, como meio de apreender a dinâmica vívida e tumultuada da vida social.

Sociabilidade, posição das mulheres e divisão do trabalho intelectual.

Nova York, final de 1930. Num domingo de manhã, quatro jovens e uma jovem dirigem-se a um encontro que será decisivo na vida de todos eles. William Phillips, Philip Rahv, Dwight Macdonald, Fred Dupee e Mary McCarthy preparam-se para almoçar com um dos mais renomados críticos literários da época, Edmund Wilson, de quem esperam o apoio necessário para a consolidação da revista que estavam lançando. Queriam dele a chancela do nome próprio, este bem simbólico dos mais prezados nos campos de produção cultural e intelectual, capaz de produzir por si só uma curiosa “contaminação de prestígio” para todos e tudo que gravitam ao seu redor.

Os jovens de Nova York sabiam disso por conhecimento direto da cena intelectual da época e, indiretamente, pela experiência social que conformou a trajetória de todos. Dois deles eram judeus e os demais vinham de famílias de classe média alta, unidos pelo projeto comum de editar uma revista de cultura, a *Partisan Review*, engajada num dos poucos e precisos momentos de radicalismo político que tomou conta da parcela mais atuante e significativa da intelectualidade nova-iorquina da época. Adeptos do marxismo, críticos ferrenhos do stalinismo, gravitando num caldo de cultura que unia o cosmopolitismo no plano da cultura ao radicalismo na política, eram próximos do trotskismo e admiradores entusiastas de Trotski. Em disputa aberta com os comunistas e com o Partido, eles precisavam do aval de nomes de peso, como o de Edmund Wilson, para galgarem posições mais sólidas e garantir uma visibilidade maior para a revista que estavam em vias de lançar.

Todos estavam ansiosos para o encontro, preocupados em causar uma boa impressão no convidado, mas apenas um se vestiu de um modo ligeiramente inadequado para a ocasião. No caso, Mary McCarthy que no lugar de adotar o estilo “nervosamente displicente” dos rapazes, sobre-investiu na escolha da roupa e apareceu linda, com um vestido preto de seda, mais apropriado para uma recepção de casamento do que para um encontro de negócios promovido no escritório de uma revista radical. De lá partiram todos para um restaurante na Union Square.

Eles estavam na faixa dos vinte anos e Edmund Wilson na meia-idade. A única mulher do grupo naquela ocasião, Mary não foi particularmente notada por Wilson que conversou especialmente com Dwight Macdonald e com Fred Dupee. Com exceção de Dwight - o mais “bem nascido” do grupo-, todos os demais estavam nervosos, sentiam-se com a língua presa e aguardavam com ansiedade o garçom para pedirem os drinques. Menos Edmund Wilson que com um gesto irritado declinou a oferta. Eles entenderam rápido o recado e fizeram o mesmo, de modo que o almoço, a seco, rolou menos solto do que desejavam e centrou-se em torno das proposições programáticas da *Partisan Review*, do anti-stalinismo convicto de seus editores e dos números que eles estavam preparando para dar seqüência ao lançamento, em 1937, da revista. Wilson concordou que eles deveriam tentar conseguir de Trotski uma contribuição assinada⁴. Em seguida falaram do

⁴ O que de fato aconteceu em 1938, quando Trotsky escreveu o artigo “Art and politics” para o número de agosto-setembro da revista.

livro que Edmundo Wilson estava escrevendo sobre o marxismo em conexão com a Revolução Russa. O livro, *Rumo à estação Finlândia*, só seria lançado em 1940. Mas bem antes disso, Wilson colaboraria com a revista e causaria uma revolução na vida de alguns de seus editores.

Não neste almoço, que correu dentro do esperado. Mas no encontro seguinte que ele teria com Mary McCarthy, a crítica de teatro regular da revista, que aos 25 anos, divorciada do seu primeiro marido, o ator Jonhsrud, estava vivendo com Philip Rahv, o único imigrante do grupo, que chegara aos Estados Unidos em 1922, sozinho, com 14 anos, para morar com um irmão mais velho em Oregon, enquanto o resto de sua família permanecia na Palestina, depois de uma passagem pela Áustria, motivada pelo pogrom de que fora vítima em 1917. Autodidata, não completou o segundo grau e fez toda a sua formação como leitor obstinado nas bibliotecas públicas americanas. Em 1932, mudou-se para Nova York, entrou em contato com os comunistas, ingressou no Partido e dois anos depois, junto com o amigo William Phillips, lançou o embrião da *Partisan Review*, patrocinada pelo John Reed Club. O empreendimento ocorreu em meio aos processos de Moscou movidos por Stálin. Estes, somados à visão dos comunistas americanos sobre o lugar da cultura e de sua função atrelada a objetivos políticos, motivaram a ruptura de Phillips e Rahv com o Partido. O nome da revista, porém, ficou como propriedade intelectual deles e foi reutilizado no lançamento da nova *Partisan Review* em 1937.

O mais politizado do grupo, Rahv parecia, naquela ocasião, particularmente incomodado com o convite que Mary recebera, da parte de Edmund Wilson, para um segundo encontro que o excluía juntamente com os demais rapazes da revista. Eles ao mesmo tempo em que insistiam para que ela fosse, estavam temerosos do seu desempenho, pois não achavam que Mary fosse muito bem informada no plano político. Por isso não escondiam o medo de que a inexperiência política dela pudesse fazer com que a revista parecesse ingênua aos olhos do crítico experiente. Ela que tinha uma história de vida singular - órfã de pai e mãe, falecidos praticamente no mesmo dia em decorrência da gripe espanhola de 1918, educada até os 12 anos por um casal aterrorizante de tios-avós ressentidos e a partir daí pelo avô materno, advogado renomado, protestante, casado com uma judia excêntrica - não entendia, por exemplo, as razões substantivas que levaram os revolucionários russos a assassinar o Tsar e sua família. Não porque fosse desinformada

e sim porque sua formação fora feita em colégios católicos e completada no famoso ‘college’ de Vassar, onde estudavam as moças talentosas de elite da época, como a própria Mary e a poetisa Elizabeth Bishop, por exemplo.

Se a mudança para Nova York, em 1936, alterara radicalmente o destino de Mary, em 1938, quando do seu segundo encontro com Wilson, ela que já estava um passo a frente das moças da sua época em termos da vida amorosa e, em certo sentido, profissional, ainda estava um passo atrás, segundo a avaliação dos rapazes da revista, do clima de radicalismo político. Por isso resolveram “treiná-la” para o encontro. Entre as medidas adotadas, além das conversas sobre temas políticos, três martines secos, consumidos um pouco antes do encontro. De modo que Mary já chegou calibrada para um jantar que todos, ela inclusive, supunham que deveria transcorrer no padrão do almoço anterior: conversas variadas sobre cultura e política, conduzidas com fluência e a seco por Edmund Wilson.

O que “rolou”, porém, estava bem longe do script imaginado. Para surpresa de Mary, Wilson bebia, e bem, e só não fez isso no primeiro encontro porque naquele dia ele acordara de ressaca. Sem coragem de recusar os drinques oferecidos por ele e menos ainda de mencionar os martines consumidos antes, ela bebeu mais que o habitual. Resultado: Mary se empolgou, roubou a cena, soltou a língua e, encontrando em Wilson um ouvinte atento, fez da sua vida o tema da noite. Depois apagou. Quando voltou a si, no dia seguinte, estava deitada na cama, num quarto desconhecido. Sua primeira medida foi certificar-se se estava sozinha ou acompanhada. Nem uma nem outra no sentido que a atemorizara. Margareth, a outra convidada do jantar da véspera, estava dormindo na cama ao lado e Wilson, que apenas depositara as duas no hotel e incumbira a amiga de passar a noite com Mary, encontrava-se em casa⁵.

No terceiro encontro, Mary e Wilson acabariam a noite juntos, na cama do escritório da casa dele. De lá para frente, a história seguiria o curso previsível dos relacionamentos triangulares. Dividida e dilacerada, Mary não sabia se rompia com Philip Rahv ou com Wilson. Acabou casada com Wilson, 17 anos mais velho que ela, seu segundo marido oficial e pai de seu único filho. Com o casamento, Mary se afastaria da *Partisan Review* e se reorientaria para a ficção. Em grande parte graças à influência e aos métodos pouco

⁵ As informações relativas aos episódios mencionados nessa parte do artigo foram retiradas do livro de Mary McCarthy, *Intellectual memoirs*, 1992.

usuais de Wilson que, acreditando no talento da mulher como escritora e duvidando da qualidade da crítica teatral dela, costumava trancá-la, às tardes, no escritório, para que ela se disciplinasse na prática da escrita cotidiana.

Esta história resumida de uma vida atribulada, fascinante e instigante como foi a de Mary McCarthy - memorialista de mão cheia, conhecida não só por seus talentos literários, mas pela sua inteligência cortante e língua ferina⁶ - oferece um contraponto interessante para introduzirmos o outro termo da comparação proposta: o Grupo Clima, seu universo de sociabilidade, o lugar e a posição das mulheres.

O Grupo Clima

Formado no início de 1939, em São Paulo, por jovens estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (nascidos entre 1916 e 1920), unidos por fortes laços de amizade e por uma intensa sociabilidade, o Grupo Clima era integrado por Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Ruy Galvão de Andrada Coelho, Gilda de Mello e Souza, entre outros. Juntos lançaram-se na cena cultural paulista por meio de uma modalidade específica de trabalho intelectual: a crítica aplicada ao teatro, cinema, literatura e artes plásticas.

Décio e Paulo Emílio, amigos desde os tempos de colégio, eram filhos de médicos com destacada projeção nos círculos da elite paulista da época. O mesmo aplicava-se ao pai de Antonio Candido, médico conceituado, com vasta clientela no interior de Minas. Como o pai de Décio, ele também se formara na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e interessava-se tanto pela medicina como pela literatura. Rui Coelho, filho de um advogado de renome e o mais novo do grupo, publicou seu primeiro trabalho - um longo ensaio sobre Proust - aos 21 anos, na revista *Clima*, que projetaria todos na cena cultural paulista, Gilda

⁶ Atestadas, por exemplo, pela atitude da escritora Lillian Hellmann, que nos anos de 1980 moveu um processo de danos morais contra Mary envolvendo uma soma significativa de dinheiro, o qual só não chegou a sua tramitação final porque Mary foi acometida por um câncer fatal no pulmão. Apoiada o tempo todo por Hannah Arendt, com quem manteve uma relação intensa de amizade e uma profícua correspondência, Mary McCarthy é uma das mulheres mais interessantes e polêmicas do grupo. Suas memórias, fascinantes do ponto de vista literário e informativo, são um manancial para o aprofundamento das convenções de gênero nos círculos intelectuais de maior prestígio da época.

inclusive, a prima de segundo grau do “papa” do modernismo brasileiro, Mário de Andrade, e futura mulher de Antonio Candido.

As afinidades que os uniram, decorrentes de suas origens sociais semelhantes, da vivência parecida que tiveram na infância e adolescência, do tipo de formação cultural que receberam de suas famílias e das escolas que freqüentaram, foram reforçadas e sedimentadas ao longo do período em que cursaram a Faculdade de Filosofia. Para muitos deles, essa instituição representou bem mais do que um espaço de profissionalização. Foi, antes de tudo, o centro irradiador que conformou o universo de sociabilidade do grupo. Ali construíram as relações pessoais, intelectuais, afetivas e, em alguns casos amorosas, que marcariam para sempre suas vidas. Tais foram, por exemplo, os casos de Décio e Ruth de Almeida Prado e de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza.

A única mulher do grupo que conquistou um “nome próprio”, em razão de sua trajetória acadêmica e dos trabalhos que produziu nas áreas de sociologia e estética, o caso de Gilda de Mello e Souza é particularmente interessante para pensarmos a assimetria das relações de gênero no interior desse círculo e, ao mesmo tempo, para avançarmos na comparação proposta entre os intelectuais “paulistas” do grupo *Clima* e os intelectuais nova-iorquinos da *Partisan Review*.

Enquanto no final dos anos de 1930, em Nova York, as mulheres do grupo já podiam praticar uma sociabilidade arrojada, como vimos rapidamente a partir do caso da escritora Mary McCarthy, em São Paulo, as moças e os rapazes de *Clima* eram bem mais comportados. Relembrando esse período, Gilda afirma:

[Nós] saíamos muito juntos. A partir de certo momento, creio que só conseguíamos nos divertir se estivéssemos juntos. Em geral nos encontrávamos no fim da tarde, nas aulas de Maugüé. Era já noitinha quando saíamos dos cursos para a réplica ligeiramente européia da Praça da República de então. Os plátanos, a algazarra dos pardais, o vento frio, o eco francês da voz de Maugüé – que carregando a sua ‘serviette’, ia à nossa frente, discutindo a aula com algum aluno – tudo isso nos envolvia numa doce miragem civilizada. Se não tínhamos nenhuma tarefa escolar urgente, seguíamos dali para o nosso quartel-general, a Confeitaria Vienense, na Barão de Itapetininga. Era ali que entre um ‘croissant’ e um ice chocolate alemão (pois ninguém bebia no nosso grupo) combinávamos uma esticada ao cinema, quase sempre um filme francês (...) ⁷.

⁷ Cf. Gilda de Mello e Souza, “Depoimento”, 1981-84, p.135.

Esse aspecto bem comportado da sociabilidade do grupo contrasta com a dos intelectuais nova-iorquinos. Menos atirados que eles, os integrantes de *Clima* eram antes de tudo universitários recatados. Assim, se em termos da sociabilidade mundana, os nova-iorquinos estavam mais próximos dos nossos modernistas, do ponto de vista do perfil intelectual do grupo, deles se afastam em aspectos decisivos. Críticos de cultura em sua maioria, com exceção de alguns poucos escritores⁸, eles se parecem, intelectualmente, mais com os membros de *Clima* do que com os modernistas.

Essa dimensão é central tanto para a comparação que estou propondo entre eles, como para discutirmos a posição que as mulheres tinham no interior desses círculos. Nesse sentido, se o caso narrado anteriormente com a intenção de delinear a sociabilidade do grupo - as peripécias amorosas de Mary McCarthy e a posição que ela ocupou na divisão do trabalho intelectual da então recém-lançada *Partisan* - nos lembra (e muito) as vivências também atribuladas e fascinantes das nossas modernistas Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Patrícia Galvão, dela se distingue em vários aspectos. A começar pela formação universitária em literatura que Mary recebeu em Vassar, que a habilitou a estrejar na cena cultural nova-iorquina como crítica de teatro, e só um pouco mais tarde como escritora, ligada à crítica de cultura. Tarsila do Amaral (1886-1973) e Anita Malfatti (1889-1964) eram pintoras e não críticas⁹. E se Patrícia Galvão (1910-1962) - mais conhecida como Pagu - fez as duas coisas como Mary, isto é, escreveu ficção e crítica de teatro, isso se deu numa conjuntura distinta de sua aparição no modernismo, quando era ainda uma colegial. Tendo escrito o primeiro romance, *Parque Industrial* (1933), quando estava casada com o modernista Oswald de Andrade e militava no Partido Comunista, Pagu estreou como crítica de teatro bem mais tarde, em 1957, quando ela e seu segundo marido, Geraldo Ferraz, residiam em Santos.

A rápida menção a Patrícia Galvão (cuja trajetória será retomada no próximo capítulo) tem a intenção de mostrar que tanto ela como as nossas modernistas pintoras são e

⁸ Com exceção de Mary McCarthy, Elizabeth Hardwick, Saul Bellow e Delmore Schwartz, não havia outros escritores dentre do círculo dos intelectuais nova-iorquinos, os quais tinham uma cabeça muito mais crítica do que artística. Cf. Jumonville, *Critical Crossing*, 1991, p.9.

⁹ A literatura sobre o modernismo é extensa e daria, por si só, um artigo. Para efeitos de “comprovação” da interpretação que estou propondo remeto o leitor interessado no aprofundamento da dimensão de gênero no círculo modernista ao livro de Sérgio Miceli, *Nacional estrangeiro*, 2003.

não são comparáveis à escritora americana Mary McCarthy. São, se usarmos como critério as vidas amorosas atribuladas que tiveram e o fato de terem sido mulheres que desafiaram os padrões dominantes de moralidade e de gênero na época. Não são, se mantivermos o foco no perfil dos círculos intelectuais e artísticos a que pertenceram. Nesta dimensão, a comparação de Mary com Gilda de Mello e Souza mostra-se pertinente, pois tanto uma como outra, além de serem produtos da vida universitária em sua interface com o sistema cultural mais amplo das cidades em que construíram suas vidas profissionais, fizeram parte de círculos com um perfil intelectual parecido. No caso de Gilda e de outras mulheres da sua geração que integraram o Grupo Clima, o acesso à formação intelectual que tiveram na Faculdade de Filosofia, permitiu a várias delas reorientar o papel social para o qual haviam sido educadas, mães e donas de casa. As dificuldades que enfrentaram nessa direção, transmutadas sob a forma de inseguranças pessoais, foram sendo contornadas, mas não eliminadas, à medida que construíam suas carreiras e inventaram novos modelos de conduta.

No caso de Gilda isso implicou em abandonar a ficção para se lançar na vida universitário e na área da sociologia estética. Assim, enquanto ela abria mão de sua vocação inicial como contista, Mary McCarthy deixava a crítica de teatro para se notabilizar como escritora. Diferenças de estilo, de personalidade, de parcerias amorosas e do campo intelectual em que ambas estavam inseridas. Mas ao lado dessas diferenças, inegáveis, é preciso sublinhar também as semelhanças, pois tanto uma como outra são impensáveis sem a presença das instituições de ensino superior, das transformações que estavam ocorrendo na estrutura social das cidades de São Paulo e Nova York no período, das novas modalidades de recrutamento social dos intelectuais e de expressão simbólica das dimensões de gênero.

Os intelectuais de Nova York vistos de longe e de forma comparativa

As relações que uniam esses intelectuais de Nova York eram, a um só tempo, morais, pessoais, políticas, e, em alguns casos, conjugais. Eles não apenas “envelheceram juntos” como aparecem, com muita frequência, sob a forma de personagens nas memórias que escreveram. Retratos de época, de pessoas, de um universo intelectual e cultural

específico, no interior do qual ganharam nome e autoridade – por si mesmos e como parte inseparável dos círculos a que pertenciam -, essas memórias são uma fonte preciosa para entendermos o tipo de sociabilidade que praticavam, as fofocas que circulavam na época, os amores, casamentos e separações, os conflitos, as inimizades, as alianças que fizeram¹⁰.

A profusão de conflitos entre eles¹¹ contrasta com a ausência de atritos manifestos entre os integrantes mais expressivos do Grupo Clima, cujas relações foram marcadas pela convivência íntima e pela ausência de competição explícita. Isso se explica menos pela personalidade dos membros desses grupos e mais pelo tipo distinto de sistema cultural em que estavam inseridos.

No caso paulista e no início dos anos de 1940, segundo o então estreante de 22 anos, Antonio Candido, todos tinham "em preparo um trabalho de história, ou de sociologia, ou de estética ou de filosofia, como os maiores (da geração anterior) tinham romances".¹² Com exceção de Gilda de Mello e Souza que publicou primeiro ficção, todos os outros começaram com um artigo de crítica e não se aventuraram na poesia como os maiores da

¹⁰ Entre os livros de memórias publicados por eles até a metade dos anos de 1960, destacam-se: *A walker in the city* (1951) de Alfred Kazin, *Memoirs of a revolutionist* (1957) *Against the America grain* (1962) de Dwight Macdonald, *Starting out in the thirties* (1965) de Alfred Kazin. A partir do início dos anos 70, como resultado do envelhecimento de vários deles, do questionamento que sofreram por parte das gerações mais novas, sobretudo daquelas ligadas à nova esquerda, da publicação do livro de memórias da celebrada dramaturga e escritora Lillian Hellman, *Scoundrel time* (1976), eles voltam à cena editorial e apostam todas as fichas na reconstrução memorialística das suas trajetórias profissionais, experiências pessoais e engajamentos políticos. O livro de Lillian Hellman, premiado e aclamado pela crítica, sucesso de público, é um libelo contra o macartismo dos anos de 1950 e uma crítica dura ao silêncio de muitos dos intelectuais de Nova York em relação ao período de maior arbitrariedade política da história americana. Uma grande parte dos livros que publicaram a seguir traz senão uma refutação contundente à visão de Lillian Hellman, ao menos uma reconstrução do passado que enfatiza o alinhamento de seus autores no campo político do anti-stalinismo, numa tentativa de demarcarem as suas diferenças em relação ao anticomunismo desenfreado dos conservadores de direita, e de enfatizarem a importância que tiveram na cena cultural e editorial. Entre os livros lidos nesta direção, destacam-se: *We must march my darlings* (1977) de Diana Trilling, *Essays on literature and politics* (1978) de Philip Rahv, *New York Jew* (1978) de Alfred Kazin, *The Truants* (1982) de William Barrett, *A view of my own* (1982) de Elizabeth Hardwick, *A margin of hope* (1982) de Irving Howe, *A partisan view* (1983) de William Phillips, *Out of step* (1987) de Sidney Hook, *Conversations with Lillian Hellman* (1986) editado por Jackson Bryer, *Essays, selections* (1990) de Irving Howe, *Intellectual memoirs* (1992) de Mary McCarthy, *Writing dangerously* (1992) de Carol Brightman, *Between friends: the correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy* (1995) editado por Carol Brightman.

¹¹ Como a que ocorreu, por exemplo, na relação dos dois principais editores da *Partisan Review*, Philip Rahv e William Phillips, que romperam de forma intempestiva nos anos de 1960, depois de anos de convivência estreita.

¹² Cf. Antonio Candido, "Depoimento", 1945, p.34

geração anterior. Nas palavras de Antonio Candido, emitidas no auge de sua juventude, todos eram "críticos e estudiosos 'puros', no sentido de que, neles, dominará sempre esse tipo de atividade".¹³

Como produtos do novo sistema de produção intelectual implantado na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, por intermédio dos professores estrangeiros (franceses, em particular), Antonio Candido e seus amigos mais próximos do Grupo *Clima* renovaram a tradição ensaística brasileira. Situados entre os literatos, os modernistas, os jornalistas polígrafos e os cientistas sociais, construíram seu espaço de atuação por meio da crítica, exercida em moldes ensaísticos mas pautada por preocupações e critérios acadêmicos de avaliação. O fato de atuarem ao mesmo tempo como críticos de cultura, acadêmicos e professores universitários, sinaliza o alcance das transformações que estavam ocorrendo ao longo das décadas de 1940 e 50 no sistema cultural paulista, decorrentes em larga medida da introdução de novas maneiras de conceber e praticar o trabalho intelectual. Nesse contexto, fizeram a "ponte" entre a Faculdade de Filosofia e as instâncias mais amplas de produção e difusão cultural da cidade.

Escrevendo sobre modalidades variadas da crítica de cultura, deram visibilidade à nova mentalidade universitária que estava sendo definida pela Universidade de São Paulo. Mas no lugar de fazerem uma crítica apoiada apenas na discussão de posições teóricas, centraram-se principalmente na análise interna da produção cultural veiculada no período. Além disso, cada um dos editores mais expressivos da revista *Clima* especializou-se numa área da cultura, que, embora fronteira, como a crítica literária, de cinema, de teatro, de artes plásticas, permitia aplinar os eventuais conflitos entre eles.

Em Nova York, por contraste, além da produção cultural e acadêmica ser bem mais segmentada e especializada na época, pesava ainda o fato de a maioria dos integrantes da *Partisan* estar voltada para a crítica literária como domínio principal de suas atividades intelectuais (descontados os casos dos críticos de arte, Clement Greenberg, Meyer Schapiro e Rosenberg).

Se ambos os grupos tinham em comum a crítica de cultura e o ensaio como modo privilegiado de expressão, o mesmo não se pode dizer a respeito da origem social de seus

¹³ Ibidem.

integrantes. Enquanto os membros de *Clima* pertenciam ao setor da burguesia formado por profissionais liberais, altos funcionários, fazendeiros e industriais médios; os intelectuais de Nova York - com exceção de uns poucos “bem nascidos”, oriundos de prósperas famílias protestantes - eram provenientes sobretudo da segunda geração de famílias pobres de judeus imigrantes. Tanto num caso como no outro, essas injunções lhes davam “um ar de família, um viés definido de enxergar o real”¹⁴ - nas palavras precisas de Gilda de Mello e Souza, que, utilizadas para explicar as razões que propiciaram e alimentaram o convívio intenso de seu grupo de juventude, aplicam-se também aos intelectuais nova-iorquinos.

Se o “viés definido de enxergar o real” apresenta conteúdos distintos em função das experiências sociais diversas desses intelectuais, é preciso ressaltar a existência de um solo estrutural e institucional semelhante que torna possível e justifica a comparação proposta. Em primeiro lugar, cabe sublinhar que eles deram prosseguimento, em novas chaves, ao trabalho de consolidação da cultura moderna, cujo impulso inicial fora emitido pelos modernistas que os precederam. Tendo a França como modelo e, em vários casos, como lugar de moradia temporária, esses “repatriados começaram a se empenhar em produzir em casa o similar nacional”.¹⁵ Repatriados simbólicos, no caso dos modernistas brasileiros; reais, no caso de muitos dos intelectuais de Nova York ligados a *Partisan Review*, em razão da imigração forçada dos pais, por razões econômicas e perseguições religiosas, vítimas em sua maioria dos pogroms que tiveram lugar na Europa na segunda metade do século XIX.

Instalados em solo americano, vivendo nos bairros “étnicos” de Nova York, sobretudo no Bronx, onde se concentravam judeus e italianos, antes de sua ocupação pelos negros, esses filhos de imigrantes, nascidos americanos, trilharam o caminho típico reservado à segunda geração. Primeiro freqüentaram a escola pública, aprenderam bem o inglês, destacaram-se como alunos brilhantes e encontraram as condições institucionais e culturais necessárias para se tornarem universitários e realizaram o “destino” esperado pelos pais, que depositaram neles todas as esperanças de um futuro melhor e o sonho americano de ascensão social. Mas isso se deu às custas de uma vivência dilacerada,

¹⁴ Cf. Gilda de Mello e Souza, “Depoimento”, 1981-84, p.135.

¹⁵ Se essa observação é corrente nos estudos sobre o modernismo brasileiro, ela ganha uma nova dimensão a partir do livro de Iná Camargo Costa, *Panorama Vermelho* (2001, p.27), centrado na análise da formação do teatro moderno americano e redigido com o propósito de oferecer uma trama mais consistente para a comparação com a formação do teatro moderno no Brasil.

permeada por toda sorte de sentimentos ambivalentes, vividos no registro individual da culpa, do tumulto interno e da vergonha em relação aos progenitores e familiares em geral. Pobres, imigrantes, religiosos, os pais falavam inglês com sotaque e apenas na esfera pública formal, em casa e na vizinhança usavam o iídiche, freqüentavam a sinagoga, trabalhavam duro, divertiam-se pouco. Restritos, de início, à sociabilidade familiar e da vizinhança, pais e filhos, se já não viviam mais confinados em guetos, sentiam que Manhattan era mais longe que a Europa. A proximidade geográfica era atravessada por uma colossal distância social que, quando suplantada pelos filhos, implicou na viagem sem volta marcada à sinagoga, na suspensão dos preceitos familiares e religiosos dos pais e na adesão a um outro universo de valores: cosmopolita, no plano da cultura, radical, no âmbito da política, agnóstico, avesso, num primeiro momento, às questões religiosas em sua interface com os problemas étnicos.

Atingindo o início da idade adulta num contexto marcado pela grave crise econômica de 1929, eles viveram esse período como um momento paradoxal de liberdade. Nas palavras de um dos editores da *Partisan Review*, William Barrett, aquilo que Sartre disse a respeito da situação da intelectualidade francesa durante a ocupação alemã (“nunca fomos tão livres” quanto naquele momento) aplica-se com perfeição para descrever a experiência de uma parcela dos artistas e intelectuais (ou candidatos a) nova-iorquinos no período da Depressão. Sem trabalho fixo e sem as obrigações próprias da carreira e da vida profissional, eles puseram a inteligência e a curiosidade a serviço da ampliação dos interesses culturais.

Se a Depressão implicou a suspensão temporária do sonho acalentado pelos pais de ascensão social dos filhos, ela permitiu também que eles se reencontrassem no terreno mais arriscado da política. Como muitos dos imigrantes operários, os pais traziam da Europa a cultura socialista. E foi nesse contexto preciso, e sob muitos aspectos singular, na história americana - no interior do qual a classe operária, os imigrantes e a “plebe” ganharam visibilidade na cena política e na literatura da época - que os filhos desses imigrantes, já antenados com o cosmopolitismo no plano da cultura, por conta da socialização na cultura acadêmica da época, aderiram ao marxismo e se enfronharam nas polêmicas travadas entre comunistas e trotskistas. Nas palavras de outro integrante do círculo da *Partisan Review*, Irving Howe,

O radicalismo dos anos 30 deu aos intelectuais de Nova York o seu estilo distintivo: o faro pela polêmica, o gosto pela grande generalização, uma impaciência com aquilo que eles enxergavam (muitas vezes paroquialmente) como erudição paroquial, uma perspectiva internacionalista, uma crença tácita na unidade – ainda que ela estivesse fora do nosso alcance – do trabalho intelectual¹⁶.

A adesão ao marxismo, o afastamento das proposições políticas e culturais do Partido Comunista, o acirramento da convicção anti-stalinista (sinalizada com bastante clareza pelo lançamento em 1937 da *Partisan Review*), a defesa da perspectiva internacionalista, tudo isso correu junto e em meio às transformações da paisagem social e cultural da cidade de Nova York. No âmbito da produção acadêmica, áreas de saber que até então tinham sido monopólio das elites brancas e protestantes, como a filosofia e a literatura inglesa, começaram a ser “invadidas” pelos estudantes judeus mais talentosos, que, minoritários na Universidade de Colúmbia (a instituição universitária de maior prestígio da cidade na época), encontraram na Universidade de Nova York (UNY) e, especialmente no City College, o espaço intelectual necessário para darem prosseguimento aos estudos superiores e à militância política de esquerda¹⁷. Havia um clima de urgência no ar e uma sensação de que, malgrado a crise econômica e o medo orquestrado da “ameaça vermelha” representada pela Revolução Russa e perpetrado pela direita, os Estados Unidos poderiam converter-se numa democracia de tipo socialista. Esse tipo de utopia política, acalentado por parcelas minoritárias da cidade mais avançada dos Estados Unidos, palco das vanguardas culturais e artísticas da época, não tardaria a emitir sinais de falência múltipla.

¹⁶ Cf. Irwing Howe, *Selected writings*, 1990, p. 244. Esta e as demais citações dos intelectuais de nova-iorquinos que serão reproduzidas no corpo do texto foram traduzidas por mim.

¹⁷ Segundo Alexander Bloom, a partir dos anos de 1920 observa-se um clima de anti-semitismo nos Estados Unidos, expresso, por exemplo, por meio de uma série de restrições que os estudantes judeus começaram a enfrentar nas universidades americanas. Mas, mesmo assim, dois dos maiores colaboradores de *Partisan*, Lionel Trilling e Meyer Schapiro, ainda puderam, nessa época, se graduar na Universidade de Columbia. O que não foi possível aos membros mais novos desses intelectuais judeus, nascidos entre 1915 e 1925. Nenhum deles cursou Columbia. A única alternativa que dispunham, quer em razão da precária situação familiar, quer do acirramento da discriminação étnica observada nas universidades americanas nos anos de 1930, era o City College. Delmore Schwartz, nesse contexto, foi uma exceção. Oriundo de uma família judia de classe média, graduou-se em filosofia, em 1935, na New York University e fez a pós-graduação em Harvard. Cf. Alexander Bloom, *op.cit*, capítulo 2, “A New York education” e Shatzky and Taub (org.), *Contemporary Jewish American dramatists and poets*, 1999.

Primeiro, como resultado da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e de sua progressiva hegemonia no plano político e econômico. Segundo, pelas implicações da Guerra Fria, do marcartismo e do anti-comunismo desenfreado que tomou conta das elites políticas americanas, não só das mais alinhadas à direita como de uma parcela dos liberais da época. Terceiro, pelo progressivo conservadorismo de muitos dos intelectuais de Nova York, que, marxistas e radicais nos anos de 1930, anti-stalinistas fervorosos nos anos de 1940, defensores do liberalismo e da democracia, inventaram uma ginástica classificatória das mais extravagantes, para, na década de 1950, afirmarem-se como “anti-anti-comunistas”, parcialmente afinados com os ideários do socialismo democrático, em luta aberta contra todo tipo de totalitarismo¹⁸. Por fim, pelo peso que a questão judaica, ausente na perspectiva internacionalista partilhada por eles no decênio de 1930, passou a ter na agenda intelectual dos debates e escritos produzidos no pós-Guerra. A revelação dos campos de concentração, do Holocausto e das atrocidades cometidas durante a Guerra pelos alemães, a ampliação das bases econômicas e sociais da comunidade judaica em Nova York e da influência de seus membros mais expressivos nos círculos culturais de maior prestígio da cidade, o arrefecimento do radicalismo e da visada internacionalista, tudo isso, somado, contribuiu para que os intelectuais nova-iorquinos fizessem uma releitura de suas experiências passadas, sobretudo daquelas relativas à vida em família, e dessem início à problematização de um tema que até então estivera ausente de suas preocupações cosmopolitas: a identidade judaica.

“Outsiders”, em sua maioria, nos anos de 1930, sob todos os aspectos (origem social, capital cultural e econômico, procedência étnica, filiações doutrinária), os intelectuais de Nova York, sobretudo aqueles ligados às revistas *Partisan Review* e *Commentary*, foram paulatinamente migrando não só de posição política como de “status” intelectual e social. Por volta do final da Segunda Guerra, no momento em que recebiam

¹⁸Referência às disputas classificatórias e políticas que tiveram lugar entre os intelectuais de Nova York, a partir do início dos anos de 1950, quando Philip Rahv, William Phillips (os principais editores da *Partisan*) entre outros, criaram o termo “anti-anti-comunista” para se diferenciarem, de um lado, do anti-comunismo da direita americana e, de outro lado, dos anti-comunistas liberais como Sidney Hook e Elliot Cohen (editor da *Commentary*). Marcando, assim, o seu alinhamento junto à parcela dos “nova-iorquinos” mais à esquerda no período, como Clement Greenberg, Meyer Schapiro, Dwight Macdonald, Irving Howe e Lewis Coser (os dois últimos eram editores da *Dissent*), entre outros.

sinais inequívocos da influência intelectual que exerciam na cidade, eclodiram as primeiras crises internas do grupo. Na visão de Irwing Howe, que pode ser tomada como expressão condensada da auto-representação desses intelectuais,

Talvez houvesse uma relação entre crise interna e influência externa. Tudo aquilo que os mantinha atuantes – a idéia do socialismo, a defesa do modernismo literário, o ataque à cultura de massa, um jeito especial de criticismo literário – foi julgado como irrelevante nos anos do pós-guerra. Mas como grupo, no momento exato em que a desintegração interna começara seriamente, os intelectuais de Nova Iorque podiam ser prontamente identificados. Os líderes do grupo eram Rahv, Phillips, Trilling, Rosenberg e Kazin. O principal teórico político era Hook. Os escritores e poetas ligados ao meio de Nova Iorque eram Delmore Schwartz, Saul Bellow, Paul Goodman e Isaac Rosenfeld. E *scholar* o mais reconhecido, assim como a força moral inspiradora, era Meyer Schapiro.¹⁹

Dessa lista, os grandes ausentes são os não-judeus, como Dwight Macdonald e William Barrett, por exemplo, e as mulheres, como Mary McCarthy, Elizabeth Hardwick, Diana Trilling e Hannah Arendt, reconhecidamente a intelectual mais influente e vigorosa desse círculo, rapidamente incorporada por ele logo após a sua chegada em Nova York em 1941. Seu livro *As origens do totalitarismo*, escrito no final dos anos 40 e publicado em 1951, foi um acontecimento e teve uma recepção estrondosa entre eles.

Nesse mesmo período, no Brasil, os integrantes do Grupo Clima, afinados com os ideários da esquerda, também partilhavam a crítica ao totalitarismo, contrapunham-se ao Partido Comunista, criticavam o stalinismo, e defendiam um socialismo de tipo democrático. Mas, diferentemente dos intelectuais nova-iorquinos, que, após a entrada dos Estados Unidos na Guerra e, sobretudo, no pós-Guerra, foram deixando o pólo mais à esquerda do espectro político, os intelectuais de Clima, que, de início, eram mais interessados na agenda cultural do que no debate político (com exceção de Paulo Emílio), passaram a ter uma atuação mais engajada. Primeiro, por meio dos dois manifestos que publicaram na revista *Clima* (em 1942 e 43), onde lançaram, segundo Antonio Candido, as bases para a construção de uma ação socialista, “sem sectarismo mas sem transigência”, fundada na “fidelidade à Revolução Russa” e no “marxismo como base”, mas aberta “às

¹⁹ Cf. Irwing Howe, *Selected writing*, 1990, pp. 251-2.

correntes filosóficas e políticas do século” com o propósito imediato de “lutar contra o Estado Novo e o fascismo”.²⁰ Em seguida, pelo fato de se manterem como defensores intransigentes da liberdade de expressão e dos valores democráticos, nos dois contextos de maior repressão política no país, o Estado Novo e a Ditadura Militar.

Para além das diferenças políticas e das origens sociais diversas desses dois círculos de intelectuais, eles são um dos produtos mais bem acabados do sistema cultural moderno implantado nas cidades de São Paulo e Nova York no decorrer dos anos de 1930 a 1950, num momento em que a vida acadêmica e a crítica de cultura estavam intimamente entrelaçadas na esfera pública da cidade, nas suas realizações mais expressivas, nos seus projetos mais arrojados.

Ao contrário da maioria dos campos universitários americanos que, em certo sentido, eram e continuam sendo isolados e auto-suficientes em relação ao meio urbano no qual se situam, as instituições de ensino superior em Nova York jamais perderam a conexão com a vida mais ampla da cidade. De fato, elas são impensáveis sem o dinamismo cultural da cidade, o jornalismo, as editoras, os artistas, os museus, as galerias, os intelectuais, os diversos grupos étnicos que, composto por levadas de imigrantes, deram uma feição particular à cidade.

Tanto lá como aqui, assiste-se no domínio da produção cultural a uma ampliação do recrutamento social de seus praticantes. Exemplar nessa direção são os intelectuais nova-iorquinos e, no caso brasileiro, os atores e as atrizes de origem humilde ou imigrante que se incorporaram ao Teatro Brasileiro de Comédia (como Cacilda Becker e Nydia Lícia, entre outras) e vários estudantes da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo que, uma vez formados, se destacariam nas suas respectivas áreas de especialização. O exemplo mais notório nessa direção é o de Florestan Fernandes. Sua origem social, somada às dificuldades de toda ordem que enfrentara na infância e na adolescência, dificilmente lhe franquearia o ingresso nas faculdades onde se formavam as nossas elites dirigentes, como as de Direito, Politécnica ou Medicina. Do encontro entre jovens talentosos, instituições e projetos arrojados, e cidades em intensa transformação com perfil de metrópoles, afastadas dos centros formais de poder político, deu-se a criação das condições sociais e simbólicas para a produção dos círculos de intelectuais rastreados neste capítulo.

²⁰ Cf. Antonio Candido, “Informe político”, 1986, p.61

Os intelectuais de Nova York vistos pelo prisma da configuração “estabelecidos-outsiders.”

A reorientação política dos intelectuais de Nova York, decorrente em parte da alteração da posição social de seus integrantes e da conquista da autoridade cultural e simbólica, parece ser inseparável da consolidação, no pós-Guerra, da hegemonia econômica, militar e política dos Estados Unidos no cenário internacional e da polarização produzida no plano interno pela Guerra Fria. A crítica ao totalitarismo e ao stalinismo ganhou, nesse contexto, alianças inesperadas e conteúdos diversos daqueles exibidos pelo clima de radicalismo dos anos de 1930²¹.

Essa formulação tem algo de reducionismo político e de “verdade sociológica”. Para aplinar os deslizes reducionistas e dar consistência aos eventuais acertos sociológicos, vou utilizar o modelo “estabelecidos-outsiders” de Elias como o propósito de refletir melhor sobre a posição da intelectualidade nova-iorquina. Para resumir um percurso teórico e analítico dos mais vigorosos no campo das ciências sociais, como é o de Norbert Elias, vale sublinhar que as configurações sociais estudadas por ele sob o prisma do modelo mencionado acima, permitem apreender, de uma maneira renovada, um conjunto de fenômenos empíricos que, à primeira vista, parecem avessos a uma generalização conceitual mais abrangente. Dentre eles, as relações entre negros e brancos, entre judeus e não judeus, entre burgueses e aristocratas, entre grupos operários idênticos sob qualquer critério morfológico (nível de renda, escolaridade, domicílio, ocupação profissional etc) e

²¹ Cabem aqui dois esclarecimentos. O primeiro, relativo à caracterização mais geral do realinhamento político desses intelectuais, em termos de seu progressivo conservadorismo. Este enquadramento corresponde, de um lado, à maneira dominante com que eles foram vistos pela esquerda americana, nos anos de 1960 e 70. Conservadores, neste caso, é um qualificativo atribuído a eles pelos integrantes dessa também chamada “nova esquerda” americana. De outro lado, é preciso salientar que o envolvimento de vários desses intelectuais com organizações que receberam nos anos de 1960 denúncias por suas ligações supostas ou reais com a CIA, contribuiu para o acirramento dessa percepção. Basta mencionar, nesse sentido, a participação de Sidney Hook, Elliot Cohen William Phillips, Diana Trilling, entre outros, no American Committee for Cultural Freedom (fundado em 1949) e no Congress for Cultural Freedom, entidades voltadas à defesa da democracia, contra o totalitarismo e o comunismo. Em 1967, veio à tona a informação que a segunda recebia suporte e dinheiro da CIA. O autor da denúncia, Jason Epstein, escreveu o artigo “The CIA and the intellectuals”, publicado no *New York Review of Books*, em abril de 1967. O efeito dessa revelação foi quase o de uma “bomba” a estilhaçar a imagem e credibilidade política desses intelectuais anticomunistas que se consideravam liberais. A denúncia foi contestada por alguns dos intelectuais citados. Ver mais sobre o assunto em Diana Trilling, *We must march my darlings*, 1977 e Wiliam Phillips, *A partisan view*, 1983.

distintos em termos simbólicos²². Em todas essas relações, sobretudo naquelas que apressada e equivocadamente vêm sendo rotuladas como “étnicas”, o que se verifica, segundo a análise de Elias, é a existência de níveis variados de interdependência entre os grupos, expressos por uma distribuição desigual de poder e por processos complexos de atribuição de sentido que enredam todos num jogo dilacerado pela afirmação da superioridade de uns e da inferioridade de outros. Aplicada ao caso das relações entre os alemães e os judeus alemães no final do século XIX, Elias mostra que o ressentimento dos primeiros, os “estabelecidos”, em relação aos segundos, era decorrente, em larga medida, do fato destes, os “outsiders”, terem começado a ocupar posições de poder e de prestígio tidas até então como monopólio dos “estabelecidos”.

Afirmando-se na economia e na cultura, os judeus alemães, vistos como um grupo socialmente inferior, ameaçavam a auto-representação de parcelas significativas de alemães. Expresso sob a forma do ressentimento, esse sentimento encontra a sua contrapartida na posição, também em certo sentido “em falso”, da sociedade alemã no século XIX. Como mostra Elias,

Faz pouco tempo – somente depois de 1870 – que a sociedade alemã dominante passou, ela mesma, de um status relativamente baixo e freqüentemente humilhante em relação aos Estados nacionais europeus considerados estabelecidos, a uma posição de poder relativamente elevada. Em razão desse fato, a consciência que ela tinha de seu status e de sua identidade era particularmente incerta e frágil, comparada àquela de outras nações mais antigas e unificadas há muito tempo. A minoria judia, que constituía um grupo marginal no país, irritava então especialmente os grupos estabelecidos cristãos e provocava uma animosidade particular porque os próprios grupos estabelecidos, em razão de seu destino, mostravam-se inquietos quanto ao seu status e à sua identidade.(...) Para formular as coisas com mais precisão, poder-se-ia dizer: quanto menos se era seguro de seus status, mais se era anti-semita.²³

²² Ver, nesse sentido, o livro de Norbert Elias e John Scotson, *Os estabelecidos e os outsiders*, 2000. É preciso não esquecer que este livro atualiza uma das dimensões analíticas presentes na figuração “estabelecidos-outsiders”. A saber, aquela em que as posições sociais de cada um dos grupos, por estarem assentadas em critérios morfológicos idênticos, ganham uma fixidez no plano da repartição de poderes. Enquanto os recursos simbólicos de cada um dos grupos mantiverem-se inalterados, a posição de poder de um sobre o outro permanece a mesma. Isto não quer dizer que o modelo não possa ser aplicado a grupos que, “outsiders” de início, possam vir a se tornar estabelecidos ou a ameaçarem a posição dos estabelecidos, como bem mostra Elias em outros trabalhos, notadamente em *Os alemães*, 1997, e em *Mozart: sociologia de um gênio*, 1995.

²³ Cf. Norbert Elias, *Norbert Elias par lui-même*, 1991, pp. 153-4; tradução da autora.

Essa reflexão de Elias é particularmente sugestiva para lançarmos uma hipótese final sobre a situação dos intelectuais de Nova York ao longo dos decênios de 1930 a 1950 e para entendermos o progressivo conservadorismo político de seus integrantes. Eles, que num primeiro momento, ocupavam uma posição de “outsiders” em relação às elites dirigentes, brancas e protestantes, foram migrando de lugar e tornaram-se os “estabelecidos” no plano cultural e da autoridade intelectual nos anos de 1950.

Um dos sinais inequívocos dessa nova condição é dado pela profusão de memórias e de escritos desses intelectuais a respeito deles mesmos. Tudo se passa como se ao lado da marca que deixaram nos seus respectivos campos de atuação, eles não medissem tempo e energia para recontarem a história do grupo, de forma a aparar as frinchas da imagem que construíram sobre si mesmos. Essa busca pelo monopólio da representação legítima e autorizada, recorrente em todos os círculos de intelectuais e artistas com algum destaque na história cultural, ganha contornos específicos no caso dos intelectuais de Nova York. Se tomarmos as diversas reflexões que fizeram sobre eles mesmos como expressão condensada da auto-representação que gostariam de ver preservada, talvez possamos descobrir novas pistas de análise.

Vejamos, nesse sentido, como um dos mais argutos integrantes do grupo, o crítico literário e professor universitário Irving Howe, reflete sobre a mudança de status, de reconhecimento social e de posição dos seus pares. A seu ver, isso não implicou na produção de qualquer conexão com “uma classe estável de altos funcionários públicos ou com um segmento significativo dos ricos”.

Eles não tinham conexões em Washington. Eles não moldaram os gostos oficiais ou dominantes. E não podiam exercer o tipo de controle sobre a opinião cultural que o *establishment* londrino parece ter logrado manter até recentemente. Críticos como Trilling e Kazin eram ouvidos pelo pessoal do setor editorial. Rosenberg e Greenberg pelas pessoas do mundo da arte, mas dificilmente eles poderiam ser considerados algo tão formidável como um *establishment*.²⁴

²⁴ Cf. Irving Howe, *Selected writing*, 1990, p.266.

Se o termo de comparação for o grupo Bloomsbury²⁵, como quer Irving Howe, certamente ele tem razão ao insistir no ponto de que os intelectuais nova-iorquinos não conseguiram o mesmo grau de influência e projeção desfrutado pelo círculo inglês. Entre outras razões, porque os últimos eram oriundos de uma fração dominante da burguesia inglesa. Mas o fato de que as origens sociais assim como a projeção e a influência desses círculos fossem diversas, não deve nos impedir de circunscrever algumas das recorrências estruturais observadas na posição dos mesmos. Guardadas as devidas proporções, o círculo de intelectuais de Nova York tornou-se com o tempo tão ou mais estabelecido que o grupo de Bloomsbury. Não porque seus membros tenham enriquecido, estabelecido conexões formais com Washington ou com as elites dirigentes, tampouco porque se concentraram apenas – o que está longe de ser pouco nos anos de 1950 – na crítica da cultura, das artes e da literatura. E sim porque eles se tornaram uma elite cultural exatamente no período em que a sua comunidade “étnica” de origem adquiria posições cada vez mais sólidas em Nova York que pouco lembravam a situação de seus “parentes pobres” imigrantes.

Uma menção à trajetória profissional dos membros mais expressivos da *Partisan Review* no decênio de 1950 é necessária para dar consistência às afirmações acima. Philip Rahv, agnóstico e marxista, fez-se reconhecido por suas intervenções na intersecção da cultura com a política, pela sua capacidade de “farejar” e descobrir jovens escritores, pelos inúmeros ensaios que publicou e organizou sobre literatura russa e americana, especialmente – Dostoievski, Tolstoi e Henry James eram os escritores de sua predileção²⁶. Autodidata, dominava seis línguas (russo, inglês, alemão, francês, hebraico e iídiche) e era um crítico literário renomado quando foi convidado, em 1958, para ser professor de literatura em Brandeis - famoso ‘college’ de Boston, conhecido por sua ousadia intelectual e institucional, e por contratar um número significativo de intelectuais judeus, nascidos nos Estados Unidos ou refugiados da Europa, como Herbert Marcuse, por exemplo.

Na época em que lecionou em Brandeis, Rahv estava casado com Nathalie Swan, sua segunda mulher oficial e terceira relação conjugal, constituída pouco tempo depois de sua separação de Mary McCarthy que, como vimos, o deixara para casar-se com Edmund

²⁵ Para uma análise densa e provocativa desse círculo, conferir o artigo de Raymond Williams, “The Bloomsbury fraction”, 1982, pp. 148-69.

²⁶ A esse respeito, consultar o ensaio memorialístico que Mary McCarthy escreveu sobre Rahv, alguns meses depois de sua morte, para o *New York Times Book Review*, em 17 de fevereiro de 1974.

Wilson. Tendo estudado em Vassar no mesmo período que Mary, Nathalie provinha de uma família rica e era arquiteta de profissão. Nela, Rahv encontraria “a perpétua Guggenheim”²⁷, segundo a formulação precisa e irônica de outro membro do círculo, William Barrett.

Um dos poucos não judeus do grupo, mas profundamente identificado com eles, a ponto de se dizer um “assimilado”²⁸, Barrett graduou-se em filosofia no City College (integrado por uma maioria de estudantes judeus), antes de ir para a Europa no início dos anos de 1940, onde entraria em contato com o existencialismo francês do qual se tornou especialista. Professor de filosofia da Universidade de Nova York, amigo do poeta e escritor Delmore Schwartz (que também foi editor da *Partisan*) desde os tempos em que ambos freqüentaram alguns cursos de pós-graduação na Universidade de Colúmbia, Barrett foi colega de departamento de Sidney Hook, a figura mais polêmica do círculo. Marxista convicto nos anos da Depressão, anti-stalinista furioso nas décadas seguintes, ensaísta brilhante, graduado em filosofia no City College, Hook foi professor de filosofia da Universidade de Nova York, onde ingressou em 1931 e permaneceu até a sua aposentadoria. Lá teve como aluno William Phillips, quando este estava fazendo o mestrado, depois de se graduar em filosofia no City College e antes de se doutorar em Colúmbia. Inicialmente comprometido com a literatura proletária e com o radicalismo dos anos de 1930, Phillips, sempre em conjunto com Rahv, distanciou-se definitivamente dos comunistas ao lançar, em 1937, a revista que os tornaria conhecidos na cidade. Seus interesses intelectuais concentravam-se na crítica literária e no jornalismo cultural.

Os críticos de arte da *Partisan Review*, Clement Greenberg e Meyer Schapiro eram figuras de destaque nesse campo nos anos de 1950. O primeiro teve uma estréia retumbante na cena cultural nova-iorquina, graças ao artigo “Avant-garde and kitsch”, publicado em 1939 na *Partisan Review*. Defensor intransigente do formalismo no plano analítico e do expressionismo abstrato americano, Greenberg foi o primeiro crítico a reconhecer a importância de Jackson Pollock (contribuindo, assim, para projetá-lo como o pintor

²⁷ A observação de Barret refere-se à prestigiada e cobiçada bolsa de estudos fornecida para intelectuais de destaque em diversos campos de conhecimento pela John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Transcrita em Andrew Dvosin, *Literature in a political world*, 1997, p.103.

²⁸ Comentando a sua identificação com os judeus, William Barrett enfatiza que ela se iniciou de maneira reflexiva e deliberada. Em suas palavras, “I was pro-Jewish because the Jews seemed to me the people of the mind”. Cf. *The truants*, 1982, p.23.

americano mais importante na época) e a tratar os artistas modernos de Nova York como parte de uma escola coletiva.

Meyer Schapiro, por sua vez, professor de história da arte em Colúmbia, onde ingressou, aos 16 anos, graças a duas bolsas de estudo que recebeu (Pulitzer e Regents, respectivamente), graduou-se em 1924 e doutorou-se em 1928, no mesmo ano em que começou a ensinar história da arte nessa instituição. Em 1952, tornou-se professor titular de Colúmbia, especializado tanto na arte moderna como na medieval. Reconhecido por seus escritos, por sua erudição, por sua verve como professor, suas aulas tinham um público cativo. Nas palavras de um de seus alunos, Marshall Berman, autor de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, suas aulas eram “como sexo, música ou algumas poucas experiências tão estimulantes: ele nos mostrava a riqueza de existir (...) ele projetava uma corrente impressionante de imagens, modernas e medievais (...) ele fazia ousados saltos ao passado, em culturas radicalmente diferentes, em distintas visões do futuro”²⁹. As observações apaixonadas do ex-aluno são contrabalançadas, num registro mais irônico, pelos comentários de dois dos seus contemporâneos na *Partisan*. Afiada, Mary McCarthy alardeava que ele era “uma boca à procura de um ouvido”. Rahv não deixava por menos, ao dizer que, após uma hora de conversa telefônica com Schapiro, “podia-se obter um PhD”.³⁰

Assim como Schapiro, Lionel Trilling também se graduou em Colúmbia, em 1925. O primeiro judeu a integrar um departamento de literatura inglesa nessa universidade, tornou-se membro estável de seu corpo docente em 1939. Fazendo do ensaio seu meio privilegiado de expressão, autor de estudos importantes sobre a relação entre literatura e psicanálise, Trilling - ao contrário de Schapiro, que segundo seu ex-aluno Berman, “banhava-nos na arte que nos fazia ver a alegria e a beleza do mundo moderno” – “forçava-nos a ler a literatura moderna de tal maneira que nos fazia imaginar se ainda sobrava algo para viver”³¹. Espécie de livre-pensador, ele foi dentre todos os integrantes do círculo dos intelectuais nova-iorquinos, o mais resistente na atribuição da importância da questão judaica na sua trajetória e formação.

²⁹ Cf. Marshall Berman, “Meyer Shapiro: the presence of the subject”, 1996.

³⁰ Tanto a frase de Mary McCarth (“a mouth in search of an ear”) quanto a de Rahv (“one could get a PhD”) foram retiradas do livro de Barrett. *The Truants*, 1982, pp. 53 e 69, respectivamente.

³¹ Cf. Marshall Berman, op. cit.

No pólo oposto, encontrava-se Alfred Kazin. O primeiro a editar um livro de memórias voltado para a reconstrução do seu passado de filho de imigrantes pobres judeus, ele foi também o primeiro membro do grupo a enveredar pelo estudo da formação da tradição literária americana. *On native grounds*, escrito graças a uma bolsa de estudos que recebeu da Guggenheim Memorial Foundation, data de 1942 e foi publicado quando ele tinha 27 anos. O menos engajado do grupo, mais interessado na literatura do que na política, Kazin era um crítico literário renomado nos anos 50. Dividia essa posição com Lionel Trilling e Irving Howe.

No caso de Howe, a conquista do nome próprio deu-se, de um lado, pela militância política - em 1950, após colaborar com a *Partisan Review*, onde estreara em 1946, criou *Dissent*, a revista mais à esquerda no período. De outro lado, pela sua intensa e profícua atividade como resenhista da revista *Time*, onde trabalhou quatro anos em período parcial. Trotskista na juventude, convocado a servir o exército americano durante a Segunda Guerra, Howe foi enviado ao Alaska nesse período. Encarregado de tarefas burocráticas, dedicou os dois anos passados ali a ler compulsivamente sobre os mais variados assuntos. Os livros eram aqueles disponíveis na biblioteca do acampamento do exército. Mas para a sua sorte, esta era intelectualmente bem equipada, de modo que, encorajado a estudar e impossibilitado de perseguir qualquer especialização, leu e aprendeu muito nesse período. Em suas palavras, “por puro desinteresse da mente, nenhuma universidade que eu tenha conhecido mais tarde se equiparava a esses meses no Alaska”³². Vindo de alguém como ele, que ensinou em universidades do porte de Stanford (entre outras), o comentário dá o que pensar. Formado como a maioria dos judeus do círculo pelo City College, onde se graduou em literatura inglesa, em 1940, Howe estreou como professor universitário em 1953, em Brandeis, onde Rahv também ensinaria, a partir de 1958.

Dwight Macdonald, o único jornalista profissional do grupo, oriundo, como vimos, de uma família de classe média protestante e próspera, estudou em escolas particulares, formou-se em Yale, uma das universidades de maior prestígio nos Estados Unidos, integrou o corpo de editores da *Partisan Review* até o ano de 1943, quando saiu da revista, em razão de discordâncias políticas com os demais editores que defendiam a entrada dos Estados Unidos na guerra, para fundar a *Politics* que existiu até 1949. Por fim, é preciso

³² Cf. Irving Howe, *A marge of hope*, 1982, p.95.

mencionar os nomes de Mary McCarthy, Elisabeth Hardwick, Diana Trilling e Hannah Arendt. Cada uma à sua maneira e em suas respectivas áreas de atuação - a primeira como escritora, a última como filósofa e as duas outras como críticas literárias e ensaístas- já tinham conquistado, nos anos de 1950, nome próprio, independentemente das parcerias amorosas. Elas circulavam com autoridade na cena intelectual e cultural da cidade e eram reconhecidas como mulheres brilhantes.

No decênio de 1950, eles e elas formavam uma elite cultural que, distinta do grupo Bloomsbury, não era, como queria Irving Howe, menos “estabelecida” que ele. A diferença entre esses círculos, que existe e precisa ser levada a sério, advém do fato de que os primeiros, os nova-iorquinos, viveram de início os dilaceramentos próprios da condição de “outsiders”. Estes, como vimos, exprimiam-se por meio de sentimentos tumultuados e ambivalentes, misto de culpa, vergonha e ressentimento pela origem e condição de seus progenitores. Pais e mães enredados na vida dura de operários, alfaiates, costureiros, pintores de parede, tintureiros, vendedores ambulantes, para quem os filhos eram “o único fim de suas existências”, nas palavras de Alfred Kazin- cuja infância e adolescência foi dominada pelo pensamento que repartia o mundo entre os “de dentro e os de fora”³³. Na visão de Irving Howe, “o lar significa privação”, por isso a dificuldade em trazer algum amigo não judeu para conhecer sua família. “Eu ficaria envergonhado de mostrar meus pais a ele, assim como de mostrá-lo aos meus pais”³⁴.

A situação que eles viveram de início era completamente distinta (e desconhecida) daquela experimentada pelos integrantes do grupo inglês que, de tão seguros da sua condição social, podiam-se permitir liberdades ousadas na época, como se referirem a si mesmos pelo primeiro nome e não pelo sobrenome, como era usual entre as elites inglesas. Além disso, é preciso enfatizar que os intelectuais judeus nova-iorquinos alcançaram a condição de “estabelecidos” no momento em que a cidade que dava sentido, direção e vazão à produção (e à sociabilidade) do grupo, se tornara a capital cultural contemporânea e o centro de referência de um país que há muito perdera o estatuto de ex-colônia para se transformar na nação mais “estabelecida” do mundo. Prisioneiros dessa condição de “estabelecidos” numa nação “estabelecida”, esses intelectuais, ao mesmo tempo em que

³³ Cf. Kazin, *A walker in the city*, 1951, p.55.

³⁴ Cf. Irving Howe, *A marge of hope*, 1982, p.5.

deixaram marcas indeléveis na cultura americana, viveram a ambivalência decorrente da tentativa de se manterem críticos ao totalitarismo e de se afirmarem às vezes como anti-comunistas, outras como anti-anti-comunistas, num país praticante do pluralismo cultural mas afeito às lógicas duais no domínio da política.

Capítulo 2 - Campo intelectual, crítica de cultura e gênero.

Analisar as inflexões de gênero no campo intelectual brasileiro, em sua interface com a crítica de cultura e literária, entre os anos de 1920 e 1960, tal é objetivo do capítulo. Para tanto, vou me centrar nas trajetórias sociais de três mulheres expressivas, que fizeram “nome” como críticas, ensaístas e, em maior ou menor grau, escritoras: Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), Patrícia Galvão (1910-1962), e Gilda de Mello e Souza (1919-2005). Presenças marcantes, suas carreiras são inseparáveis das parcerias conjugais que estabeleceram ao longo da vida: Lúcia Miguel Pereira com o historiador Otávio Tarquínio de Souza, Patrícia Galvão com os modernistas Oswald de Andrade e Geraldo Ferraz; Gilda de Mello e Souza com o crítico e estudioso da literatura, Antonio Candido.

As três pertencem a gerações distintas e cobrem o espectro político da época: do comunismo ao socialismo, no caso de Patrícia Galvão, passando pelos círculos dos intelectuais católicos, no caso de Lúcia Miguel Pereira, ou mantendo certa distância dessas questões por meio da afirmação de uma identidade intelectual de tipo acadêmico, como Gilda de Mello e Souza, a única dentre elas a cursar a universidade. Além disso, estão situadas nos dois maiores centros de produção intelectual da época: São Paulo e Rio de Janeiro. Na emergente metrópole paulista, encontrava-se Gilda de Mello e Souza; no Rio de Janeiro, então capital política e cultural, Lúcia Miguel Pereira. Patrícia Galvão passou por ambas em momentos precisos de sua trajetória. Acompanhá-las nessas cidades, com uma visada comparativa, permite uma apreensão matizada da dinâmica, da estrutura e dos condicionantes mais amplos que modelaram o campo intelectual. Entre eles, o lugar e o peso da universidade, do jornalismo, das editoras, das modalidades diversas de mecenato público e privado, das redes de família e sua inserção (ou não) nas elites dirigentes.

O recorte cronológico pauta-se numa dupla justificativa. A primeira, de ordem biográfica, uma vez que Lúcia Miguel Pereira morreu em 1959 e Patrícia Galvão em 1962. A segunda, decorrente de razões internas ao campo intelectual brasileiro. Perfis intelectuais como os de Patrícia, Lúcia e Gilda de Mello e Souza, que transitavam por domínios diversos da produção cultural, tornaram-se cada vez mais raros no cenário de

especialização crescente, inclusive da crítica literária, após os anos de 1970¹. Por fim, cabe enfatizar que a escolha dessas três intelectuais não se assenta no critério da representatividade e sim no fato de serem mulheres excepcionais, que inauguraram novas modalidades de inserção na cena cultural em meio à vivência de tensões e constrangimentos derivados das relações de gênero na época. Vistas em conjunto, elas delineiam alguns dos espaços possíveis para a atuação e produção intelectual das mulheres na época. Daí o interesse de enxergá-las em *blow-up*² e, ao mesmo tempo, não perder de vista os contornos do campo intelectual nos decênios de 1930 e 1940, que correspondem aos anos em que estream.

Contexto

A urbanização e a industrialização, signos da modernização pela qual passava o país, aliadas à efervescência política e cultural sem precedentes dos anos de 1920 (atestada pelas greves operárias, pela fundação do Partido Comunista e pelo movimento tenentista) criaram as condições necessárias para que segmentos restritos das elites e seus agregados das camadas médias, localizados especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, pudessem produzir um conjunto de experimentos culturais modernos, inéditos na história brasileira. “Reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro”, os modernistas promoveram, nas palavras de Antonio Candido, o “desrecale localista”, contribuindo, assim, para que as nossas deficiências passassem a ser reinterpretadas ora como singularidades, ora como superioridades. O mulato e o negro foram definitivamente incorporados como temas de estudo e o romance tornou-se instrumento de pesquisa humana e social, ao lado do ensaio não especializado de viés histórico. “O poderoso imã da literatura interferia com a tendência sociológica – concebida mais como ponto de vista do que como pesquisa objetiva da realidade presente - dando origem àquele gênero misto de

¹ Cf. Rodrigo Ramassote, *A formação dos desconfiados: Antonio Candido e a crítica literária acadêmica*, 2006.

² Utilizo aqui a definição fotográfica do termo, isto é, “projeção em câmara escura, de um negativo pequeno sobre uma folha de papel sensibilizado de dimensões maiores, com o fim de aumentar a imagem e, até, modificar-lhe a composição”. Cf. Definição arrolada por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, in: *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*, 1975.

ensaio, construído na confluência da história, com a economia, a filosofia e a arte, que é uma forma bem brasileira de investigação e descoberta do Brasil”³.

Gestadas nos anos de 1920, as experimentações modernistas regeram-se pela “dialética do localismo e do cosmopolitismo”⁴ e promoveram a atualização em novas bases da cultura brasileira. No entanto, foi somente no decênio seguinte, após a eclosão da Revolução de 1930, que essas experiências culturais deixaram de ser uma marca de transgressão, sofrendo, a partir de então, um “processo de rotinização e de normalização”⁵. Os intelectuais, cingidos pelas ideologias políticas do momento, numa polarização aguda entre comunistas, católicos e fascistas⁶, se lançaram tanto no debate dos problemas sociais do país, como se voltaram para a investigação e estudo da nossa realidade. “O Brasil começou a se apalpar” – na feliz expressão de Antonio Candido⁷. A realidade brasileira tornou-se o conceito-chave do período, encarnando-se nos estudos histórico-sociológicos, políticos, geográficos, econômicos e antropológicos. Pautados por um frenesi de interpretar o passado nacional, explicar e diagnosticar o presente, tais estudos foram veiculados principalmente pelas coleções *Brasiliana* e *Documentos Brasileiros*, editadas respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro⁸. Ao mesmo tempo em que o mercado editorial acolhia uma parte significativa desses estudos, criava condições para que vários escritores se tornassem profissionais da literatura.

Ao analisar o período, Antonio Candido não hesita em sublinhar a centralidade da Revolução de 1930 no delineamento do novo panorama cultural. Projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito da região, ela foi um “eixo e um catalisador em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova”⁹. Tal configuração se expressou em diversos setores da vida cultural do país: na instrução pública, nas reformas do ensino primário e secundário, na produção artística e literária, nos meios de difusão cultural, nos estudos e no

³Cf. Antonio Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. 2006, pp. 137-138

⁴ Idem, p. 117.

⁵ Cf. Antonio Candido, “A revolução de 1930 e a cultura”, 1984, p.27.

⁶ Para uma visão aprofundada da polarização ideológica e política entre os modernistas, ver Antonio Arnoni Pardo, *1922- Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo*, 1983.

⁷ Cf. Heloisa Pontes, “Entrevista com Antonio Candido”, 2001, p.6.

⁸ Para uma análise dessas coleções, ver Heloisa Pontes, “Retratos do Brasil: editores, editoras e ‘coleções brasiliana’ nas décadas de 30, 40 e 50”, 2001.

⁹ Cf. Antonio Candido, “A revolução de 1930 e a cultura”, 1984, p. 27.

conhecimento da realidade nacional, na fundação de novas faculdades e das primeiras universidades brasileiras. Tardias em relação às instituições de ensino superior criadas em vários países latino-americanos quando ainda eram parte da América Espanhola, as universidades brasileiras nasceram modernas, em sintonia com os sistemas acadêmicos internacionais. Em suma, uma idéia no lugar certo.

A fundação da Universidade de São Paulo em 1934 ocorreu nesse contexto intelectual de interesse renovado pelo Brasil, graças à contratação de professores estrangeiros. Os integrantes da Missão Francesa chegaram à capital paulista para dar vida ao projeto da Universidade de São Paulo. No Rio de Janeiro (com exceção da Universidade do Distrito Federal, fechada no início do Estado Novo), eles se fizeram presentes por vias oficiais, com autorização direta do presidente Getúlio Vargas e com a exigência básica de serem ligados à Igreja, para dar conta de um trabalho docente no âmbito de uma universidade sob controle confessional muito mais rígido e estrito. A estadia deles na antiga capital federal, além de curta, teve um "impacto intelectual mais modesto do que aquele exercido pela missão francesa na USP"¹⁰.

Em São Paulo, ao contrário, a contribuição dos franceses foi decisiva para a implantação e consolidação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras¹¹. E também para impulsionar a ruptura com a mentalidade jurídica vigente nos centros tradicionais de ensino superior do país, de onde até então saía "boa safra de figuras de destaque nas carreiras intelectuais não científicas, em especial literárias". Por serem "treinados nas regras e costumes da competição acadêmica européia", empenharam-se em instituir ali "um elenco de procedimentos, exigências e critérios acadêmicos de avaliação, titulação e promoção"¹².

Jovens em início de carreira, principalmente aqueles que chegaram antes da guerra - como Jean Maugué, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig e Roger Bastide - eles não possuíam, segundo Fernanda Peixoto, "maior projeção no meio intelectual francês: davam aulas em liceus ou em faculdades fora de Paris, publicavam nas regiões em que

¹⁰ Cf. Maria Hermínia Tavares de Almeida, "Dilemas da institucionalização das ciências sociais no Rio de Janeiro", 2001, p. 236.

¹¹ A esse respeito, ver Paulo Arantes, *Um Departamento Francês de Ultramar*, 1994, e Fernanda Peixoto, "Franceses e Norte-Americanos nas ciências sociais brasileiras", 2001.

¹² Cf. Sergio Miceli, "Condicionantes do desenvolvimento das ciências sociais", 2001, pp.101-102.

lecionavam”¹³. O Brasil representava a possibilidade de deslanchar a carreira acadêmica, além de oferecer ao grupo de cientistas sociais uma especialização temática original. Como professores e pesquisadores ajudaram a construir um sistema de produção intelectual, universitário e acadêmico, sem raízes fortes na tradição brasileira. À juventude dos professores franceses, somava-se à da Universidade e de seus alunos. Decepções, impasses, esperanças e poucas certezas, entrelaçavam-se nos sentimentos dos mestres e de seus alunos.

O depoimento de Claude Lévi-Strauss ilustra bem o estado das coisas que encontrou na recém criada Faculdade de Filosofia, onde ocupou por dois anos (1935-1937) a Cadeira de Sociologia. Tendo descoberto aqui, e aos 27 anos, a sua vocação de etnólogo, Lévi-Strauss organizou diversas expedições científicas ao Mato Grosso e à Amazônia, nos períodos das férias letivas, longe do assédio dos estudantes. Sobre eles, afirma o antropólogo,

"queriam saber tudo; qualquer que fosse o campo do saber, [mas] só a teoria mais recente merecia ser considerada. Fartos dos festins intelectuais do passado, que de resto só conheciam de ouvido, pois nunca liam as obras originais, mostravam um entusiasmo permanente pelos novos pratos. Seria preciso, no que lhes diz respeito, falar de moda e não de cultura: idéias e doutrinas não apresentavam aos seus olhos um valor intrínseco, eram apenas consideradas por eles como instrumentos de prestígio, cuja primazia tinham de obter. O fato de partilhar uma teoria já conhecida por outros era o mesmo que usar um vestido pela segunda vez: corria-se o risco de um vexame”¹⁴.

Ácida e impiedosa, a avaliação de Lévi-Strauss, pode ser lida, hoje, menos como fonte primária a revelar a situação da Faculdade de Filosofia na época e mais como expressão dos sentimentos tumultuados do professor e antropólogo iniciante, formado em outro sistema de pensamento e de trabalho. Suas observações sobre os estudantes e o sistema de ensino brasileiro, ainda que corretas do ponto de vista etnográfico, deixam entrever todo um lado incontido do seu "pré-conceito" em relação à situação que encontrou

¹³ Cf. Fernanda Peixoto "Franceses e Norte-Americanos nas ciências sociais brasileiras", 2001, p.485.

¹⁴ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, 1981, p. 97.

na universidade recém-criada. Elas sugerem que talvez seja mais fácil para os antropólogos, formados nos centros de produção dos paradigmas da antropologia, explicar as sociedades indígenas, verdadeiramente outras em relação à Europa, do que aquelas, como a brasileira, que são a um só tempo prolongamento e negação do Velho Mundo. Sobretudo quando se trata de um grupo muito particular dessas sociedades: o dos intelectuais.

A dificuldade de Lévi-Strauss em apreender o que se passava no Brasil em termos de um sistema intelectual distinto culturalmente do seu, não se reduz, assim, a uma questão de idiosincrasia pessoal. Por isso, sua avaliação pode ser lida como uma expressão condensada da fala nativa - neste caso, européia - sobre o impacto e decepções decorrentes do esforço de implantar um sistema de trabalho e de pensamento sem um enraizamento maior na tradição nativa dos outros, no caso brasileira.

Lévi-Strauss não foi, porém, o único a expressar o desconforto em relação ao que se passava no domínio da universidade paulista. Por razões diversas, o modernista Oswald de Andrade, não perdia oportunidade de manifestar sentimentos ambivalentes em relação a ela. Recusa e admiração, fascínio e ironia mesclavam-se em sua escrita desempenada para caracterizar o estilo “bom-mocismo” e bem comportado dos estudantes universitários. Mesmo quando bem-surpreendido pelas atividades que vinham fazendo - como a montagem da peça *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, levada à cena pelo Grupo Universitário de Teatro - ele não abria mão de lhes dar suas alfinetadas. Referindo-se aos atores amadores dirigidos por Décio de Almeida Prado, no artigo que publicou em 1944 no jornal *O Estado de S. Paulo*, afirmou que eles haviam encontrado “seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros (...) aquela justeza grandiosa que souberam imprimir [ao espetáculo]”¹⁵.

Com esses elogios o escritor modernista expressou o reconhecimento pela “glória da estréia do grupo universitário que montou Gil Vicente à altura das intenções quinhentistas”. Coroamento à parte, ele não perdeu, contudo, a oportunidade para explicitar mais uma vez a ironia em relação à formação universitária dos dirigentes do grupo, os “chato-boys” e

¹⁵ Cf. Oswald de Andrade, “Diante de Gil Vicente”, *Ponta de Lança*, 1972, pp.65-66, grifos meus. (Reprodução do artigo publicado, em 1944, no jornal *O Estado de S. Paulo*).

“funcionários tristes da sociologia”. O incômodo sentido por Oswald, para além das idiossincrasias de sua personalidade avassaladora, sinaliza um aspecto mais geral das transformações em curso no campo intelectual paulista. A introdução de novas maneiras de conceber e praticar o trabalho intelectual, promovida pela Universidade e atualizada por seus integrantes, chocava-se com o padrão dominante das carreiras intelectuais da época, construídas na intersecção do jornalismo, da política, da literatura e da vida mundana.

Criada num caldo de cultura em que se misturavam o movimento modernista e sua rotinização, as realizações da arquitetura moderna, as coleções “brasileiras”, os projetos de intervenção e de política cultural - como o Departamento de Cultura e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹⁶ -, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo se tornou, em pouco tempo, o centro e o eixo em torno do qual girou a formação de um novo sistema acadêmico de produção intelectual, graças à atuação, no decorrer dos decênios de 1940 e 50, dos membros mais expressivos de seu corpo discente. De um lado, os integrantes do Grupo Clima: Antônio Candido, Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, entre outros. De outro lado, os cientistas sociais reunidos sob a liderança do sociólogo Florestan Fernandes.

Para aquilatar o tamanho do impacto da Faculdade de Filosofia na vida e na carreira das mulheres que fizeram nome como intelectuais acadêmicas, caso de Gilda de Mello e Souza, basta mencionar que as faculdades de direito e de medicina¹⁷, onde se formavam os filhos das elites dirigentes da época, eram avessas às pretensões do contingente feminino, o qual jamais ultrapassou a diminuta cifra de 5% do corpo discente no período de 1934 a 1949. Porcentagem tanto mais irrisória quando contrastada aos 60% de mulheres que integravam as turmas de ciências sociais na Faculdade de Filosofia entre 1936 e 1955¹⁸.

Se a universidade teve um peso importantíssimo no sistema intelectual paulista e foi decisiva na viabilização das carreiras femininas, no Rio de Janeiro, ela não alcançou a mesma centralidade. Ali, e por um bom tempo, ela conviveu “com outras vias de acesso à

¹⁶ Para uma análise aprofundada da política cultural nesse período, ver Silvana Rubino, *As fachadas da história*, 1991. Ver também Simon Schwartzman; Helena Bomeny, Vanda Costa, *Tempos de Capanema*, 1984.

¹⁷ Para uma visão circunstanciada da história e do perfil institucional e intelectual dessas faculdades, ver Lília Schwarcz, *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*, 1993.

¹⁸ Cf. Sergio Miceli, “Condicionantes do desenvolvimento das ciências sociais”, 2001, p.96.

vida pública, sendo, em larga medida, pouco mais que uma agência de obtenção de credenciais para o escalonamento salarial dos ocupantes de postos superiores do serviço público”¹⁹. Na qualidade de capital política do país e de cidade cosmopolita, o Rio de Janeiro era, sob vários aspectos e até o final dos anos de 1940, a sede cultural do país. A partir de então, em virtude do processo de metropolização, São Paulo se torna o centro das experimentações no plano do teatro, das ciências sociais, das artes plásticas e do cinema²⁰. O teatro, mostra Gilda de Mello e Souza, se antecipou “aos estudos sociais, encarregando-se da tarefa realizada no Nordeste pelo romance”. Tal fenômeno se explica pelas alterações que ocorriam em passo acelerado na estrutura social da cidade.

“Ao mesmo que tempo que a ordem antiga se rompia, a urbanização se processava de maneira acelerada. A decadência de todo um setor da sociedade [a oligarquia agrária] era compensada pelo desenvolvimento de outro e a perda de prestígio do fazendeiro se cruzava com a ascensão econômica e social do imigrante. Presenciava-se, sem fôlego, uma substituição simétrica de estilos de vida e não o lento desaparecimento de um mundo cuja agonia se pudesse acompanhar com lucidez”²¹.

A retradução dessa experiência social no plano formal da linguagem se deu em São Paulo pela via da dramaturgia e das ciências sociais e não pelo romance. Paradoxalmente mais “moderna” e mais “provinciana” que o Rio de Janeiro, ela se tornou com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948, o pólo modernizador do teatro brasileiro, ofuscando a cena teatral carioca por mais de uma década. Mas se São Paulo não produziu romancistas da estatura literária dos romancistas nordestinos, foi no Rio de Janeiro que eles encontraram guarida para virar escritores em tempo integral (caso dos mais bem-sucedidos comercialmente) ou parcial - nas horas livres permitidas por um emprego no setor público. Em ambos os casos contaram com editoras dispostas a investir na publicação de seus livros, entre elas a José Olympio, a mais renomada da época e centro de sociabilidade de escritores reconhecidos ou ligados “ao grupo de intelectuais orgânicos do regime, recém cooptado pelo governo central, sem esquecer toda uma categoria [de autores] que obtinham a

¹⁹ Cf. Maria Alice Resende de Carvalho, “Temas sobre a organização dos intelectuais no Brasil”, 2007, p.24.

²⁰ Para uma análise densa da relação entre as novas formas de expressão dos fenômenos sociais e culturais e o processo de metropolização da capital paulista, ver Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*, 2001.

²¹ Cf. Gilda de Melo e Souza, “Teatro ao sul”, 1980, p. 110.

chancela da casa pelo fato de pertencerem aos anéis burocráticos em operação junto aos aparelhos do Estado”²².

Lúcia Miguel Pereira: intelectual autodidata.

Bem relacionada, Lúcia era filha de um médico conceituado, Miguel Pereira (professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro), prima em segundo grau de Antonio Candido de Mello e Souza e, pelo lado materno, pertencia a uma família de mulheres cultas. “Sua mãe e sua avó eram grandes leitoras, assim como (coisa rara no século XIX brasileiro) suas duas bisavós”²³. Reconhecida por seus trabalhos como crítica e historiadora da literatura, entre eles, *Machado de Assis* (1936)²⁴, *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção* (1950²⁵), *A vida de Gonçalves Dias* (1952), Lúcia Miguel Pereira também fez ficção. Ao todo, escreveu quatro romances: *Maria Luísa* (1933), *Em surdina* (1933), *Amanhecer* (1938), *Cabra-cega* (1954)²⁶. A primeira incursão na crítica literária se deu aos 28 anos em *Elo*, editada entre 1927 e 1929, pelas alunas e ex-alunas do Colégio Sion ligadas ao movimento de reação católica, que se organizara no Rio de Janeiro após a conversão de Jackson de Figueiredo em 1916. Fundador da revista *A Ordem* (1921) e do Centro D. Vital (1922), inspirado no pensamento anti-revolucionário europeu do século XIX, afinado com os movimentos políticos de direita que despontaram nas primeiras décadas do século XX, Jackson de Figueiredo foi o principal mentor de um pensamento

²² Cf. Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*, 2001, p. 265. Para uma análise pormenorizada da editora José Olympio, consultar Gustavo Sorá, *Brasilianas: la casa José Olympio y la institución del libro nacional*, 1998.

²³ Cf. Antonio Candido, “Lúcia”, 2004, p.128.

²⁴ A revelação do nome de Lúcia aconteceu com a publicação de *Machado de Assis (estudo crítico-biográfico)*, editado em 1936. Ele foi resenhado e comentado por críticos e intelectuais importantes, como Alceu Amoroso Lima, Álvaro Lins, Manuel Bandeira, Monteiro Lobato, Augusto Frederico Schmidt, José Lins do Rego, entre outros. Com essa biografia, Lúcia ganhou o “maior prêmio literário da época, concedido pela Sociedade Felipe d’Oliveira”. (...) O livro representou, sem dúvida, uma renovação no tratamento das biografias, mas principalmente uma reabertura nos estudos machadianos (....) acrescentando e até retificando, algumas vezes, o caminho aberto pelos pioneiros como Alcides Maya e Alfredo Pujol”. Cf. “Dados biográficos da autora (nota da editora)”. In: Lúcia Miguel Pereira, *História da literatura brasileira: prosa de ficção* (de 1870 a 1920), 1988 p.12.

²⁵ Sobre esse livro, Sérgio Buarque de Holanda afirmou que “no capítulo acerca de Machado de Assis há algumas páginas que eu ousaria situar, sem nenhuma hesitação, entre as maiores que já produziu a crítica literária entre nós”. Citação incluída em “Dados biográficos da autora (nota da editora), op. cit., p.13.

²⁶ Os romances de Lúcia Miguel Pereira foram reeditados em 2006, em um único volume, *Ficção reunida*, graças à iniciativa da editora da Universidade Federal do Paraná.

católico, que extrapolou a arena política e contribuiu para a invenção do intelectual católico²⁷.

Lúcia estreou na revista do colégio onde cursara o primário e o ginásio, no mesmo ano em que o crítico literário Alceu Amoroso Lima assumia a liderança do Centro D. Vital. Sintonizada com as diretrizes do pensamento católico, ela seguia a “convenção estabelecida para uma representante da elite – senão econômica, social: dedicava-se a discretas atividades assistenciais”²⁸, lecionava na Missão da Cruz e na escola mantida pelo colégio Sion para crianças pobres, escrevia críticas literárias ocasionais, li e estudava muito. Autodidata, não cursou a universidade, mas perseguiu a carreira de crítica literária, ensaísta e escritora. Sua inserção no campo intelectual carioca aconteceu de fato aos 32 anos, quando passou a escrever regularmente no *Boletim de Ariel* (1933-37). Desde então colaborou com a *Revista do Brasil* e com os suplementos literários do *Correio da Manhã* e do *Estado de S. Paulo*.

Católica e contrária às dimensões materialistas do socialismo, resolutamente antifascista, Lúcia foi ao longo da vida diluindo a posição religiosa, embora mantivesse o cristianismo no plano das convicções pessoais. Após os anos de 1930, “a influência católica já se reduzira, tanto no plano doutrinário quanto na vida pessoal – de divorcista, que se uniu a um homem desquitado, múltipla heresia para os padrões da época”²⁹. Intelectual com vôo próprio, reconhecida por seus méritos, Lúcia se beneficiou também da parceria com o historiador Otávio Tarquínio de Souza (1889-1959). Quando se casou com ele em 1940, numa cerimônia realizada no Uruguai - um dos poucos países que reconhecia o divórcio e permitia a oficialização de casamentos entre pessoas desquitadas, caso de Otávio – Lúcia já era uma mulher madura. Tinha 39 anos, doze a menos que o marido. Bem posicionado na vida política e intelectual, Otávio Tarquínio de Souza foi ministro do Tribunal de Contas da União (1938-43). Foi também o primeiro presidente da Associação Brasileira de Escritores, diretor da *Revista do Brasil* (1938-43) e da coleção *Documentos Brasileiros*, publicada pela José Olympio. Entre os autores mais editados nessa coleção, encontravam-se Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Otávio Tarquínio de Souza e Lúcia Miguel Pereira, a

²⁷ Cf. Fernando Pinheiro, “A invenção da ordem: intelectuais católicos no Brasil”, 2007.

²⁸ Cf. Bernardo de Mendonça, “A leitora e seus personagens: profecias e memória dos anos 30”, 1992, pp. xvii-xviii

²⁹ Idem, p. xix.

única mulher que alcançou tal distinção no interior de um sistema de produção intelectual marcadamente masculino³⁰.

No final dos anos de 1950, ela estava preparando um “um livro alentado sobre a condição feminina no Brasil, em perspectiva histórica”³¹, mas que não chegou a ser editado. Por decisão da autora, em testamento público, nenhum inédito dela deveria ser “publicado após a minha morte, senão por Octávio Tarquínio de Souza, que disporá de todos os meus manuscritos. Na sua falta, deverão meus herdeiros queimar todos os papéis, assim literários como íntimos, que encontrarem.”³². Falecida num acidente de avião, quando voltava com Otávio de São Paulo para o Rio de Janeiro, sua instrução foi cumprida pela família.

Impossibilitados de conhecer o conteúdo desse livro, temos, no entanto, pistas suficientes para repertoriar o interesse de Lúcia pelo assunto nos ensaios que escreveu, nos romances que publicou, nas críticas que dirigiu a uma das escritoras prediletas, Virgínia Woolf. Longe de uma adesão à causa feminista, tais escritos revelam a um só tempo o fascínio pelo tema e a tentativa de manter um distanciamento crítico em relação a ele. Na condição de intelectual autodidata, especialmente durante a fase em que esteve mais afinada com o pensamento católico, Lúcia recusava-se a explicar a situação das mulheres pelo prisma da discriminação de gênero. Exemplo disso é o artigo “Crítica e feminismo” - publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 1944 – no qual avalia o famoso ensaio de Virgínia Woolf, *A room of one's own*: “delicioso como graça de espírito e finura”, com “recursos extraordinários de malícia e vivacidade”, apesar de “todas as deficiências que lhe dá o seu caráter feminista”. O esforço da escritora inglesa para mostrar as limitações sofridas pelas mulheres, que teriam sido “excluídas de tudo o que é bom na vida”, tem, na opinião da ensaísta brasileira, uma dimensão de inverdade e de coisa ultrapassada. A ponto de essas limitações lhe parecerem “tão distantes de nós como as saias compridas, os leques, os desmaiios. Coisas fora da moda, embora graciosas, que completam bem a mistura de segurança intelectual e de fragilidade sofisticadamente feminina de Virginia Woolf”.

³⁰ Cf. Heloisa Pontes “Retratos do Brasil: editores, editoras e ‘coleções brasileira’ nas décadas de 30, 40 e 50”, 2001, p. 472.

³¹ Cf. Antonio Candido, “Lúcia”, 2004, p.129.

³² Uma parte desse testamento encontra-se transcrita no livro póstumo de Lúcia Miguel Pereira, *A leitora e seus personagens*, 1992, que reúne textos publicados por ela em periódicos (1931-1943) e em livros. O volume traz um prefácio interessante, de autoria de Bernardo Mendonça, e uma extensa pesquisa bibliográfica feita por Luciana Viégas.

Enfática na restrição ao postulado geral da escritora sobre a condição das mulheres, Lúcia afirma ainda que ela teria confundido nesse ensaio a ordem psicológica e a social. Por isso,

“as condições que [Woolf] estabelece como as únicas indispensáveis ao trabalho intelectual feminino - liberdade de pensamento e um mínimo de bem estar material – não pertencem às chamadas conquistas femininas. São direitos essenciais da pessoa humana, homem ou mulher, artista ou operário”³³.

Tal avaliação foi emitida onze anos depois do lançamento do romance de estréia de Lúcia, *Maria Luísa* (1933), editado por Augusto Frederico Schmidt, poeta e intelectual católico, ligado ao Centro Dom Vidal e seu grande amigo. Publicado no mesmo ano de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, o livro passa ao largo da discussão feminista e das questões sociais e políticas que agitavam a intelectualidade na época. E também das inovações formais introduzidas pelos modernistas. Recebido sem entusiasmo pela crítica, o romance é interessante como documento da visão da autora estreante na tentativa de ficcionalizar a experiência das mulheres do seu mundo social. Não por um mecanismo de identificação, mas sim de distanciamento.

O romance é centrado na vida de Maria Luísa – “boa filha, esposa exemplar, mãe cuidadosa, excelente dona de casa”. Católica, ela frequenta a igreja e participa de trabalhos assistenciais, por força do hábito e dos deveres esperados de uma mulher na sua condição social. O casamento com Artur segue a rotina das afeições domesticadas. Até que um incidente trivial - deflagrado pelo tom áspero usado pelo marido para contestar o rigor com que ela lidara com um problema banal de disciplina dos filhos – faz com que Maria Luísa sinta pela primeira vez uma fissura no casamento. E isso vai repercutir nas férias em família, passadas em Petrópolis. Durante a semana, Artur volta ao Rio para trabalhar. Após encontrar um amigo da juventude, Flávio, que estava fora do Brasil há muitos anos, ele aproveita a ausência da mulher para se divertir e adia o retorno a Petrópolis. Usa como desculpa compromissos inesperados e inadiáveis de trabalho. Os quais irão acontecer de fato, obrigando-o a cancelar a viagem no final de semana em que ele planejava levar o amigo para se juntar à família. Artur fica no Rio e Flávio parte sozinho para o hotel em que

³³ Cf. Lúcia Miguel Pereira, “Crítica e feminismo”, 2005, p. 114 (artigo originalmente publicado no *Correio da Manhã*, 4/06/1944).

Maria Luísa e os filhos estavam hospedados. Surpresa com a notícia de que o marido não viria e com o fato de conhecer Flávio nessa circunstância, Maria Luísa vai, aos poucos, cedendo aos seus encantos, desenvoltura e cosmopolitismo.

Na segunda parte do livro, as férias já terminaram e Maria Luísa está em casa com os filhos e o marido, completamente alterada e alarmada com o que sucedera entre ela e Flávio. O que aconteceu entre eles no plano amoroso e sexual é apenas insinuado. Após se dar conta de que tudo não passara de um jogo de sedução, Maria Luísa rompeu com Flávio “para salvar uns restos de dignidade”. O resto do livro registra a crise avassaladora da protagonista. O caso que tivera com o amigo do marido, vivido de início com a intensidade da descoberta de “um mundo nunca suspeitado, um mundo livre, colorido, brilhante” - enquanto o seu e o único que conhecera até então, “parecia desmoronar-se” - despertara nela “uma mulher desconhecida, revoltada contra a mesmice da vida, vibrante de loucas aspirações”. Mas o que era descoberta converte-se em auto-flagelação. “Tinha horror de si mesma e dos anseios que sentia, do seu corpo de lama e da sua alma enlameada”. Ela que sempre dominara o certo e o errado no plano da moralidade e dos valores, vê seu mundo estilhaçado e se entrega ora à depressão e à prostração, ora ao trabalho doméstico e aos filhos, de maneira compulsiva.

Enredo banal, linguagem convencional, o romance falha pela presença ostensiva da narradora, que, tentando marcar distância da protagonista, se intromete o tempo todo com longos e altivos comentários sobre a atitude dela e das demais personagens. Para dar uma idéia da voz excessiva (e convencional) da narradora, basta um único exemplo, quando ela se refere à mãe de Maria Luísa: “Talvez não chegasse a ser resignação a passividade da boa senhora Resignação, uma das mais altas virtudes cristãs, é feita de paciência, mas também de esperança. É uma virtude ativa. Resignar-se não é somente sofrer sem lamúrias. É mais, muito mais do que isso. É possuir-se a si próprio a ponto de conservar a serenidade interior às mais adversas circunstâncias.”³⁴.

Falho como composição, o romance interessa menos pelo valor literário duvidoso e mais pelo que revela sobre o distanciamento crítico da autora em relação às mulheres de sua classe e geração que levavam uma vida insípida como a de Maria Luísa. Atenta às limitações sociais que lhes eram impostas e tendo superado várias delas graças ao talento e

³⁴ Cf. Lúcia Miguel Pereira, “Maria Luísa”, in: *Ficção reunida*, 2006, p. 23.

à obstinação com que se jogava no trabalho, Lúcia foi ao longo da vida reavaliando suas posições sobre a condição das mulheres. O que permaneceu, porém, foi a recusa em pensar-se como feminista. “Não sou e nunca fui” - palavras dela em artigo de 1954. No qual ressalva, que era “forçada a reconhecer que tinha razão Virginia Woolf, quando em *A room of one's own*, reputava o mundo da cultura um mundo masculino, do qual se viam excluídas as mulheres”. E a melhor prova disso aparecia na maneira como as escritoras, toleradas como intrusas na literatura, “recebiam o supremo elogio feito a um trabalho feminino”: até “parece escrito por homem”³⁵.

Tal observação é feita no final no final do artigo, centrado na presença das mulheres na literatura brasileira, escrito sob encomenda e iniciado com uma indagação sobre a melhor forma de enquadrar o assunto: tratar das escritoras ou das personagens femininas na ficção? Lúcia resolve o dilema com um argumento certeiro, relativo à existência de pontos comuns, afinidades e analogias entre “as heroínas literárias, as figuras históricas e a criaturas de carne e osso que na literatura labutam”. Tais afinidades decorriam, a seu ver, do “estatuto social feminino, a refletir-se igualmente na ficção e na existência de todos os dias, nas intrigas dos romances e no lugar às mulheres concedido na sociedade, nos anseios das personagens fictícias e no destino das moças de verdade, principalmente as de outrora”³⁶.

Leitora inveterada e historiadora competente da literatura brasileira, Lúcia exercita essa dupla habilitação no andamento do artigo, escrito em 1954, quatro anos depois da publicação do livro mais importante, *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção* (1950), com o qual se equiparou (e para muitos, suplantou) ao que de melhor havia sido escrito sobre o tema até então. Com um texto ágil, o artigo faz uma incursão pela história literária e social do país, repertoria as personagens femininas e mostra os nexos que as uniam às mulheres reais.

“Dessas doces donzelinhas, ariscas e sonsas, das ácidas donzelas que, não encontrando marido, se agregavam a parentes, em suas casas vegetando quase como aias, dessas casadas

³⁵ Cf. Lúcia Miguel Pereira, “As mulheres na literatura brasileira”, 1954, p.24.

³⁶ Idem, pp.17-18.

tementes aos maridos ou sorratamente os traindo, dessas matriarcas decididas, não raro despóticas, compunha-se a sociedade real, e a que povoava a ficção³⁷.

O estilo da autora mostra o quanto ela se deixara impregnar pelas leituras de Machado Assis e pelo ensaísmo de Gilberto Freyre, sobre quem escreveu várias vezes, uma delas publicada no livro *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte* (1962), dedicado à comemoração dos 25 anos de publicação de *Casa Grande & Senzala*. Entre os sessenta e quatro colaboradores que integram o volume, figuram alguns dos maiores nomes da intelligentsia brasileira – de Antonio Candido a Carlos Drummond de Andrade. Dentre eles, apenas duas mulheres: Lúcia e Carolina Nabuco, cujos laços de parentesco com o autor homenageado sem dúvida motivaram o convite para sua participação. Única intelectual mulher a figurar na coletânea, na condição de autora póstuma, Lúcia comparece com o artigo “A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre”. Visto sob esse ângulo, a obra do antropólogo pernambucano mostra-se pioneira no tratamento do tema e ganha novos matizes pelo alcance da interpretação de Lúcia, avessa aos enquadramentos simplistas e às oposições rígidas no domínio das relações de gênero. Numa posição bem distinta da narradora empertigada de seu romance de estréia.

Patrícia Galvão: de menina levada à musa inventada do modernismo.

Polêmica, irreverente, emancipada. Tais são os qualificativos que marcaram o imaginário construído em torno da figura pública de Patrícia Galvão. Ou simplesmente Pagu. Apelido que recebeu aos 18 anos do poeta Raul Bopp e com o qual se tornou conhecida nos anos de 1920 quando, ainda colegial, fazia às vezes de mascote do modernismo paulista e de “boneca”³⁸ do casal Tarsila e Oswald de Andrade. Essa fulgurante inserção no universo de sociabilidade da vanguarda da época aconteceu antes do romance avassalador de Patrícia com Oswald, do nascimento do filho de ambos em 1930 e da entrada do casal no Partido Comunista em 1931. A isso se sucedeu uma série de acontecimentos que marcaram a vida de Patrícia Galvão no decênio de 1930: a mudança para o Rio de Janeiro em 1932, a viagem pelo mundo em 1934 (quando estréia como

³⁷ Idem, p.22.

³⁸ A expressão é do artista plástico Flávio de Carvalho e encontra-se reproduzida no “Roteiro de uma vida-obra” incluído no livro de Augusto de Campos (org), *Pagu: vida- obra*, 1982, p.320.

repórter), os meses que morou em Paris (sem Oswald e o filho) onde foi presa como militante comunista estrangeira. Repatriada, voltou ao Brasil em 1934 e, por duas vezes, em 1935 e 1938, esteve novamente na prisão.

Mas antes disso, estreara como ficcionista, aos 23 anos, com *Parque industrial*, considerado o primeiro romance proletário brasileiro³⁹. Publicado com o pseudônimo Mara Lobo, por imposição do Partido Comunista, o livro teve tiragens e divulgação pequenas e foi pago por Oswald de Andrade. Recebido com ressalva pela crítica, foi depreciado pelo poeta católico Murilo Mendes que, em resenha publicada em 1933 no *Boletim de Ariel*, afirmou tratar-se de “uma reportagem impressionista, pequeno-burguesa, feito por uma pessoa que está com vontade de dar o salto, mas não deu [...] Parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual”⁴⁰.

Tal apreciação seria revista à medida que arrefecia o embate político e ampliava o reconhecimento da perspectiva inovadora de Patrícia Galvão, que situou a trama no espaço urbano de São Paulo, conjugando luta de classes e luta entre os sexos. De valor literário desigual, proporcional ao tom panfletário utilizado para salientar as mazelas do capitalismo, o livro é importante como “documento social e literário, com uma perspectiva feminina e única do mundo modernista de São Paulo”⁴¹. Transposição de experiências vividas por Patrícia Galvão como militante comunista atenta às transformações produzidas na cidade pela industrialização, pela imigração e pela alteração nos padrões de sociabilidade e interação entre as classes, o romance mescla observações ousadas para a época com frases pueris sobre a luta social. Valendo-se da posição de classe das personagens femininas e de sua localização no espaço urbano e industrial, apresenta uma trama simples, na qual mais importante que a estória parece ser a caracterização dos tipos sociais que transitam e interagem pela cidade.

³⁹ Para uma discussão aprofundada sobre o romance proletário, ver Luiz Gustavo Freitas Rossi, “As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30”, 2004.

⁴⁰ Cf. Murilo Mendes “Notas sobre Cacau”, *Boletim de Ariel*, n.12, setembro de 1933, p.317. Nessa mesma resenha, Mendes contrapõe o romance de Pagu a *Cacau*, de Jorge Amado. A seu ver o romance do escritor baiano teria “outra consistência. O autor examina a vida dos trabalhadores de fazenda de cacau com uma visão aguda do problema, e não sacrifica o interesse humano do drama ao pitoresco”. Agradeço ao Luiz Gustavo Rossi pela indicação dessa resenha.

⁴¹ Cf. Kenneth Jackson, “Patrícia Galvão e o realismo social brasileiro dos anos 30”, in: Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, 2006, p.9.

“Enquanto as fêmeas da burguesia descem de Higienópolis e dos bairros ricos para a farra das *garçonnières* e dos *clubs*, a criadagem humilhada, de touquinha e avental, conspira nas cozinhas e nos quintais dos palacetes. A massa explorada cansou e quer um mundo melhor”⁴².

Ao todo, seis personagens principais: cinco mulheres e um homem. Rosinha (que viera da Lituânia com os pais miseráveis e conhecia bem o “mecanismo de exploração capitalista”), Otávia (operária politizada ligada ao Partido Comunista) e Corina (a mulata bonita que, após perder o emprego, se prostituiu, engravidou e num gesto de desespero matou o filho recém-nascido e foi parar na prisão) são apresentadas no início do livro como as “trabalhadoras de agulha”, que ganham a vida em um ateliê de costura, empregadas por “Madame”. Eleonora e Matilde, jovens de classe média, são amigas e colegas da Escola Normal e sonham com um casamento que lhes permita a ascensão social. Eleonora é bem-sucedida: casa-se com Alfredo Rocha. Matilde, ao contrário, vai morar num cortiço no bairro operário do Brás, junto com a mãe. Ali conhece Rosinha e Otávia.

Casada e entediada, Eleonora procura Matilde. Horrorizada com a situação da amiga, que deu para estudar e conversar com as vizinhas operárias depois que se mudou para o cortiço, Eleonora a convida para ir a sua casa e faz a seguinte observação – “Ora, o que uma operária pode conversar? A mesma mania do Alfredo. Este tempo perdido você pode gastar comigo”. No dia seguinte, enquanto aguarda Matilde, ela se entretém com “Xuxuzinho. O cachorro perfumado lambe gostosamente as unhas tratadas. Saltita sexual no colo rubro do pijama”. Após dispensar o marido, recebe a amiga. Cena rápida. Matilde foi “despida e amada” por Eleonora que lhe propõe uma farra de noite e “dilacera-lhe os lábios”. Alfredo chega e leva Matilde de volta para casa. Depois desse encontro, Matilde não procura mais Eleonora. Passa a trabalhar na fábrica junto com as vizinhas e se converte à luta operária. Despedida do emprego por se recusar a dormir com o patrão, ela escreve para Otávia e afirma: “Como estou revoltada e feliz por ter consciência! Quando o gerente me pôs na rua, senti todo o alcance de minha definitiva proletarização, tantas vezes adiada!”.

A conversão de Matilde à causa operária é acompanhada pela de Alfredo Rocha, marido de Eleonora e burguês letrado, versão ficcionalizada de Oswald de Andrade, que

⁴² Cf. Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, 2006, p.106.

aprendeu a gostar “da comida pobre e mal feita” e não “acha mais abominável, como antes, o Brasil”. Tampouco sente “saudades dos hotéis do Cairo nem dos vinhos da França”. Decidido a se proletarizar, larga “duas vacas... a burguesia e Eleonora”. E se muda para o Brás, ligando-se a Otávia, a quem pede para ser sua companheira. Ela aceita e eles “beijam-se subitamente sexualizados. Ela se despe, sem falso pudor. Ia se entregar ao macho que a sua natureza elegera. Puramente”. E só param de dormir juntos no “quarto proletário” ao saber que Alfredo estaria fazendo a “cisão na massa”. Gelada, Otávia ouve as acusações que são dirigidas a ele.

“Alfredo se deixara arrastar pela vanguarda da burguesia que se dissimula sob o nome de ‘oposição de esquerda’ nas organizações proletárias. É um trotskista. Pactua com os traidores mais cínicos da revolução social. O comitê secreto espera uma palavra dela. [Otávia] levanta-se. Os seus olhos refletem uma energia penosa. – Todos os camaradas sabem que ele é o meu companheiro. Mas se é um traidor, eu o deixarei. E proponho a sua expulsão do nosso meio!”⁴³.

Sete anos depois da publicação de *Parque Industrial*, Patrícia Galvão já não partilhava mais esses pressupostos políticos, tampouco tinha a mesma visão da dinâmica da luta social, convertida em ficção no romance de estréia. Depauperada e magérrima, em razão das adversidades que enfrentara como prisioneira política do regime ditatorial de Vargas, ela rompe com o Partido Comunista em 1940 e se casa com Geraldo Ferraz (1905-1979) - com quem entrou pra valer na cena cultural e viveu até o final da vida.

Do casamento de ambos, nasceu o segundo filho de Patrícia, Geraldo Galvão Ferraz, que se tornou jornalista como os pais e é o principal responsável pela publicação da autobiografia que sua mãe redigiu em 1940, sob a forma de carta, editada em 2005 com o título *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Da leitura dessa carta, sobressai uma mulher bem mais complexa do que a visão que vem sendo construída sobre ela desde os anos de 1980, quando depois de um período de relativo silêncio, foi súbita e acertadamente recuperada pelo poeta concretista Augusto de Campos. O livro *Pagu: vida e obra* que ele organizou e publicou em 1982, trouxe Patrícia Galvão de volta à cena cultural e política. Figura emblemática do feminismo que despontava na época, símbolo da mulher emancipada, escritora concretista *avant la lettre*, defensora intransigente da liberdade de

⁴³ Idem, p.112.

expressão, Patrícia Galvão virou uma espécie de ícone capaz de atender e preencher demandas e conteúdos diversos. Sua fama, amplificada pelos meios de comunicação, pela televisão que a transformou em heroína de mini-série, pelos filmes de Norma Benguell e de Joaquim Pedro de Andrade, chegou a lugares inesperados. Pagu “se multiplicou - sublinha o filho, Geraldo Galvão Ferraz – em balés, espetáculos teatrais. Emprestou o nome a centros culturais, livrarias e até butiques”.⁴⁴

Em virtude da fama crescente era previsível que uma parte da história - e da personalidade que lhe conferiu tónus - se perdesse para dar lugar a enredos edulcorantes, afeitos, enquanto forma narrativa, às fabulações míticas. Da menina levada à mulher liberada foi um passo. Dado menos por Pagu, na condição de protagonista, e mais pelos intérpretes que a tomaram como heroína de suas histórias. Não que ela não fosse heroína e protagonista. E sim que não fosse tanto quanto alardeado, como prova a longa carta que ela escreveu em 1940 para Geraldo Ferraz, quando tinha 30 anos e vivia o auge do sofrimento provocado pelos quatro anos passados na prisão durante o regime ditatorial do Estado Novo. Redigida com furor e paixão, a carta é um acerto de contas com o passado, a família, o casamento com o modernista Oswald de Andrade, a opção pela militância política nos quadros do Partido Comunista.

Várias são as leituras possíveis dessa “autobiografia precoce” escrita por uma Pagu marcada pelo sofrimento que, quando menina, se via como uma “moleca impossível”, à margem das outras vidas, esperando uma “oportunidade de evasão”⁴⁵. Tal oportunidade veio antes de seu ingresso no círculo de sociabilidade dos modernistas. Aos treze anos, em meio a um romance sem alarde, ela consumou o primeiro “fato consciente” de sua vida: a “entrega do próprio corpo”. Entrega no sentido amplo, como dádiva de si e não de busca do prazer sexual.

A um só tempo “acima” e “abaixo” da experiência erótica, o amor não se realizou como experiência corporal plena com o primeiro namorado, de quem engravidou e abortou aos 14 anos. Tampouco com Oswald de Andrade, por quem nutria sentimentos contraditórios de admiração, repulsa e atração. A ponto de afirmar categoricamente que nunca o amou, nem no início do romance. Por não “dar importância ao ato sexual”,

⁴⁴ Cf. Geraldo Galvão Ferraz, “A vida dentro de uma pasta preta”, 2005. p.13.

⁴⁵ Cf. Patrícia Galvão, in: Ferraz (org.) *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, 2005, p.57.

entregou-se a ele “com indiferença, talvez um pouco amarga”. O que os ligava era uma curiosidade imensa, o prazer das leituras, as conversas intermináveis, a opção de ambos pela militância política no Partido Comunista, a gratidão pela “brutalidade da franqueza”. Nas palavras de Pagu, “o meu agradecimento vai para o homem que nunca me ofendeu com a piedade”, nem lhe omitiu as aventuras extraconjugais - que não foram poucas e ocorreram inclusive no período de suas duas gestações, uma delas abortada involuntariamente, a outra completada com o nascimento de Rudá de Andrade.

A maternidade, longe de apaziguá-la, foi vivida como uma experiência esgarçada. O amor pelo filho, repleto de ambivalências, sujeitava-se aos desígnios da luta política e à agenda do Partido. Várias foram as vezes em que Rudá ficou sob os cuidados de Oswald enquanto Pagu, envolvida até a raiz dos cabelos com a militância, se ausentava de casa por longos períodos. Primeiro em Santos, depois no Rio de Janeiro para onde se mudou em 1932, a mando do Partido com a finalidade de que ela conhecesse por dentro as vicissitudes da vida proletária e firmasse a atuação política em patamar mais sólido.

Não é o caso aqui de registrar o itinerário de suas mudanças, viagens e ausências. Mas é importante destacar que embora seus deslocamentos sucessivos passem ao largo das convenções então dominantes no plano da experiência amorosa e da maternidade, nem por isso a sua trajetória foi isenta delas. Embora veladas, elas se deixam apanhar num lugar diverso do esperado para uma mulher que fez fama e nome como símbolo da irreverência e da emancipação no domínio sexual e dos costumes. Onde? Na busca intensa e deliberada de Patrícia por uma transcendência de si e na entrega baseada no sacrifício. Nessa estrutura de sentimentos edificantes, que por tantos séculos marcou a vida de santos e das mulheres reclusas em conventos, encontra-se o núcleo denso que amarra as pontas partidas de sua militância, maternidade e experiências amorosas. Descentrada em relação à matriz religiosa de onde derivava força e sentido, uma vez que Patrícia era e permaneceu agnóstica, ela migrou para o terreno profano da política. Luta de classes e luta política conjugaram-se em sua militância ao longo dos anos de 1930 com uma obediência estrita às diretrizes do Partido, conformando uma vivência de gênero no registro da sujeição e do apagamento de si.

À medida que o relato sofrido e apaixonado vai tomando corpo na carta endereçada a Ferraz, mais se evidenciam as ligações entre a sexualidade “seqüestrada”, a maternidade

partida e a militância como exercício de transcendência baseado no auto-sacrifício. Dessa figuração sobressai uma mulher dilacerada, a deixar na sombra a Pagu lânguida dos anos de 1920, de olhos enevoados e tão misteriosos quanto os de Capitu, cabelos fartos e boca bem delineada pelo batom vermelho, que marcou a iconografia do modernismo paulista e o imaginário social em torno dela. Entrega e submissão são os dois eixos centrais de sua trajetória até o final dos anos de 1930. E é justamente essa fruição no sofrimento que parece conferir sentido à maneira como ela vive o amor, a militância política e a maternidade, para espanto do leitor embalado pela visão libertária que se construiu sobre ela a partir dos anos de 1980.

Com a mesma intensidade que vivera a militância política nos anos de 1930, Pagu se lançaria de corpo e alma na militância cultural, nas décadas seguintes. Tal deslocamento de energias não se deu no vazio universalista das abstrações piscologizantes. Mas fincou-se no solo intelectual e cultural da cidade de São Paulo dos anos de 1940. Primeiro pelas páginas do jornal *A Vanguarda Socialista*, de orientação trotskista, que se opunha ao Partido Comunista e ao stalinismo. Nele, Pagu teve um papel importante, atuando como crítica literária e de cultura, enquanto a maioria dos colaboradores - entre eles, Geraldo Ferraz, o secretário do jornal - mostrava-se mais preocupada com os problemas políticos e sociais⁴⁶. Contrapondo-se ao realismo socialista e ao stalinismo nas colunas que escrevia para o jornal, não foram poucas às vezes em que Patrícia defendeu “a independência e a liberdade do escritor acima de tudo”, batendo de frente contra a “contingência do servilismo que o Partido [impunha] aos seus militantes”⁴⁷. Quando o assunto era literatura, ela era enfática em afirmar que “a vida das formas literárias na fermentação do processo de produção em que intervém nada tem com a forma política da militância e do partido. Pode contê-la, mas não estará de maneira alguma a ela subordinada”⁴⁸. Por isso, ela não poupava os escritores que escolhiam os “caminhos fáceis da literatura documentária”. Tal era, a seu ver, o caso de Jorge Amado, que devia o sucesso literário às “muletas da exploração

⁴⁶ Ver, nesse sentido, “Entrevista com Edmundo Muniz” (um dos criadores de *A Vanguarda Socialista*, junto com o crítico de arte Mário Pedrosa), in: Valentim Facioli (org.), *Por uma arte revolucionária independente*, 1985, p.129. Para uma visão mais ampla do jornal e da atuação política de Mário Pedrosa, consultar Isabel Loureiro, *Vanguarda Socialista*, 1984 e José Castilho Marques Neto, *Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*, 1993.

⁴⁷ Cf. Patrícia Galvão, “A sementeira da revolução”, publicado originalmente em *A Vanguarda Socialista*, ano I, n.6, 5 de outubro de 1945, reproduzido em Facioli (org.), op. cit., p. 150.

⁴⁸ Cf. Patrícia Galvão, “Em defesa da pesquisa” publicado originalmente em *A Vanguarda Socialista*, ano I, n.11, 9 de novembro de 1945, reproduzido em Facioli (org.), op. cit., p.154.

sentimental e a perversão erótica, disfarçada é verdade, entre o amor físico em grosso modo, ou a brutalidade de um realismo caricaturalmente primário”.⁴⁹ A restrição contundente ao escritor baiano filiado ao Partido Comunista, foi publicada em agosto de 1945, no número de lançamento do jornal com o título irônico de “O carinhoso biógrafo de Prestes”.

Com o fim de *A vanguarda Socialista*, Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz se jogaram em um novo desafio: o Suplemento Literário do *Diário de S. Paulo*, criado pelo casal em 1946. Em meio ao processo de metropolização da capital paulista, assistia-se também ao agenciamento de novas articulações entre o jornalismo e as manifestações de ponta no âmbito da cultura erudita da cidade⁵⁰. Nesse ir e vir entre a imprensa e a cena cultural mais ampla desenhava-se a atuação de Pagu, iluminada pela parceria amorosa e de trabalho com Geraldo Ferraz. Não era a primeira vez que eles faziam um empreendimento conjunto. No ano anterior, quando participaram da redação do jornal *A Vanguarda Socialista*, publicaram o romance que escreveram a quatro mãos, *A famosa revista*. Mas foi no Suplemento do *Diário de S. Paulo* que o empenho de ambos em divulgar o que de mais importante estava acontecendo na cena cultural, literária e artística da época, se concretizou em base profissional.

Diferentemente dos jovens universitários que em 1941 lançaram a revista *Clima* - entre eles Gilda de Mello e Souza - e que no final da década seguinte seriam os principais articuladores do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, Ferraz e Patrícia Galvão nunca freqüentaram a universidade. Entre outras razões, pela ausência de condições materiais, no caso de Ferraz - que teve uma infância amarga e difícil, marcada pela orfandade precoce - ou sociais, no caso de Pagu, cujos horizontes familiares, em termos do esperado para a formação de uma moça, não ultrapassavam a conclusão da Escola Normal. Coisa que ela de fato fez em 1928, aos dezoito anos de idade. Ao longo dos anos de 1930 e principalmente na década de 1940, já casado com Patrícia Galvão e mergulhado na rotina diária do jornalismo, Ferraz dedicou-se com afinco à crítica de arte. Como jornalista profissional, encontrou espaço na imprensa para veicular suas avaliações sobre a pintura

⁴⁹ Cf. Patrícia Galvão, “O carinhoso biógrafo de Prestes” publicado originalmente em *A Vanguarda Socialista*, ano I, n.1, 31 de agosto de 1945, reproduzido em Facioli (org.), op. cit., p.147.

⁵⁰ Ver a esse respeito, Juliana Neves, *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência literária do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40*, 2005.

não acadêmica. Paralelamente, participou da organização de eventos importantes ligados às artes plásticas, prefaciou catálogos de exposições, entrevistou diversos pintores. A partir de 1946 e nas páginas do Suplemento literário do *Diário de S. Paulo*, Geraldo Ferraz dedicou-se integralmente à crítica de arte e à divulgação da arquitetura moderna. Enquanto isso, Patrícia Galvão fez crítica literária. Juntos contribuíram para calçar essas duas modalidades de intervenção em bases jornalísticas mais sólidas. Pioneiros na criação de um suplemento cultural de vida curta, fechado em 1952 por ordem e capricho de seu patrocinador, Assis Chateaubriand, o magnata do jornalismo brasileiro na época, eles construíram uma parceria amorosa e de trabalho que dá o que pensar. Tal parceria aponta, nas palavras de Juliana Neves, “para o trânsito de mão dupla de um casal de jornalistas-intelectuais, representantes da vanguarda, que procuram fora das rotinas das redações reconhecimento no meio cultural, mas que, de modo contraditório, inserem-se nele devido em grande medida às suas atividades nos jornais”⁵¹.

Gilda de Mello e Souza: ensaísta acadêmica.

Ao contrário de Patrícia Galvão e Lúcia Miguel Pereira, intelectuais autodidatas cuja produção se nutriu, de início, do clima de radicalismo político dos anos de 1930 - a militância no Partido Comunista no caso de Pagu, ou o movimento de renovação do catolicismo e de suas redes no âmbito do jornalismo e do universo editorial, no caso de Lúcia -, Gilda de Mello e Souza se firmou como intelectual na intersecção da influência do “papa” do modernismo paulista, Mário de Andrade, seu primo em segundo grau, com a formação universitária que recebeu na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Intelectual de perfil acadêmico, sua marca encontra-se em seus ensaios e livros e não em artigos para a imprensa, numa situação diversa das outras duas críticas que fizeram nome no jornalismo e nas revistas literárias

Reconhecida sobretudo como crítica de cultura, Gilda de Mello e Souza estreou em *Clima*, em 1941. Como membro do grupo que editava a revista, ela partilhava com os demais integrantes uma posição singular no sistema cultural paulista, resultante da recuperação que fizeram de elementos centrais da atividade intelectual do passado - o ensaísmo e a crítica - e sua atualização em moldes acadêmicos. Como críticos divergiram

⁵¹ Cf. Juliana Neves, op. cit., p.22.

dos modernistas - escritores e artistas em sua maioria - mas repartiram com eles o gosto pela literatura e pela inovação no plano estético e cultural. Como universitários contribuíram para a sedimentação intelectual da tradição modernista. Como críticos e universitários diferenciaram-se dos cientistas sociais em sentido estrito, não só pela escolha temática, como pela forma de tratamento aplicada aos assuntos. No lugar do estudo monográfico especializado, o ensaio, as visadas amplas, a localização do objeto cultural num sistema abrangente de ligações e correlações⁵².

Quando jovem Gilda fez algumas incursões pela ficção. Em 1941, publicou o primeiro conto: "Week-End com Teresinha". A personagem, uma menina do interior, às vésperas de completar dez anos e às voltas com as relações familiares, os amigos, a sexualidade latente, os afazeres e o tédio provocado pelas aulas de piano, a vontade de ser bailarina, vive com ansiedade a proximidade da festa de seu aniversário, estragada por uma súbita chuva forte. Mesclando a caracterização psicológica com a descrição objetiva do universo familiar de classe média de Teresinha, Gilda entrelaça o tema do aniversário frustrado à sexualidade em mutação da personagem pré-adolescente. O título da história não parece fora de propósito. Ao contrário, como mostra Vilma Arêas, "obedecendo ao gosto da autora pelos ângulos disfarçados e pela composição descentrada, ele tem algo de promessa ... futura"⁵³.

A estréia de Gilda de Mello e Souza na ficção continha a promessa da escritora plena que ela poderia vir a ser. Mas não foi isso que aconteceu. Enquanto seus amigos universitários, envolvidos como ela com a publicação de *Clima*, foram brindados com elogios rasgados pela importante contribuição que vinham dando como críticos de cultura, Gilda recebeu uma única avaliação, assim mesmo enviesada, da parte do modernista Sérgio Milliet. A seu ver, "a novíssima" geração surgia com "grandes possibilidades de vitória" no plano do ensaio e da crítica, mas não no âmbito da ficção⁵⁴. Seu alvo visava destinatários precisos: Almeida Salles e Antonio Pedro, poetas; Gilda de Mello e Souza (então Moraes Rocha) e Mário Neme, contistas.

⁵² Cf. Heloisa Pontes, *Destinos mistos*, 1998.

⁵³ Cf. Vilma Arêas, "Prosa branca", 1996, p.25.

⁵⁴ O comentário de Milliet, publicado em agosto de 1941 em *Planalto*, foi reproduzido em *Clima* nesse mesmo e ano.

A avaliação desfavorável do crítico não teve a princípio o efeito paralisante que se poderia esperar. No final de 1941, Gilda publicou o segundo "Armando deu no macaco", centrado nos dilemas e frustrações de um jovem funcionário público, pobre, às voltas com os sonhos de escapar de seu cotidiano banal e repetitivo. O terceiro e último conto que Gilda escreveu para *Clima* data de abril de 1943. Em "Rosa Pasmada", a autora pinça os desencontros de um casal a partir da descrição de uma cena corriqueira do cotidiano. Roberto, o marido, quer evadir-se do casamento sufocante, mas não consegue. Lúcia, ao contrário, agarra-se às lembranças do passado de ambos. Construindo um "olhar de esquelha", a autora faz deslizar nesse conto, de forma quase imperceptível, o ponto de vista masculino para o feminino, tornando "ambíguas as racionalizações" e empurrando "a solução do conflito para um beco sem saída"⁵⁵. Sua capacidade para retirar de um fragmento do cotidiano todas as implicações psicológicas que permeiam o desencontro amoroso, aliada ao talento para tratar o tema na linguagem concisa do conto, não foi suficiente para que ela desse continuidade à carreira de escritora. Seriam necessários mais quinze anos e uma nova conjuntura para que ela voltasse a publicar o quarto e último conto: "A visita", lançado em março de 1958, no "Suplemento Literário" de *O Estado de S. Paulo*.

A insegurança poderia ser apontada como uma das razões que levaram Gilda de Mello e Souza a abandonar a ficção no período de *Clima*. Mas se assim o foi, longe de ser um problema pessoal decorrente de uma trajetória particular, tal sentimento é a expressão condensada da situação vivida pelas mulheres da sua geração. O acesso à formação intelectual que tiveram na Faculdade de Filosofia, somado à vivência inédita de uma sociabilidade fortemente ancorada na vida universitária, teve um impacto enorme, sobretudo para aquelas que efetivamente tentaram inventar para si um novo destino, como foi o caso de Gilda. Mas isso se deu à custa de conflitos, inseguranças e dilemas muito específicos. Principalmente no início, quando não se sentiam socialmente seguras para se inserirem no campo intelectual predominantemente masculino da época.

Nesse contexto de redefinição do trabalho intelectual e de transformação das relações de gênero, Gilda abandonou a ficção. Seu gesto, reforçado ao que tudo indica pela ausência de críticas claramente favoráveis à sua produção como contista, teve um sentido preciso: recusar a posição e o papel que os companheiros da revista lhe atribuíram.

⁵⁵ Cf. Vilma, Arêas, , "Prosa branca", 1996, p. 26.

Insurgir-se contra as duas modalidades socialmente mais adequadas de expressão intelectual para as mulheres na época, a ficção e a poesia, foi talvez o seu "primeiro ato de liberdade"⁵⁶, ainda que arrevesado.

Se o grupo de *Clima* foi pródigo em encontros afetivos que deram certo, foram poucos, no entanto, os casais que conseguiram realizar carreiras paralelas, como Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza. Quando a revista foi lançada em 1941, embora Gilda tivesse uma formação acadêmica em filosofia, sociologia e estética, escreveu apenas duas críticas literárias e jamais se aventurou nas artes plásticas. Na revista, Lourival Gomes Machado respondia pela crítica de artes e Antonio Candido pela crítica literária. Mas tal atribuição, longe de ser apenas uma questão de divisão interna do trabalho intelectual, expressa a maneira como eram vividas as relações de gênero no interior do grupo. Aos homens couberam as posições e os temas nobres: a cultura e a editoria das seções permanentes. Às mulheres, a "costura" da redação, a função de colaboradoras, a poesia e o conto - na dupla condição de escritoras eventuais e de personagens principais do universo ficcional masculino.

Nas páginas de *Clima*, Gilda cumpriu o papel de ficcionista oficial do grupo. Seguindo o conselho que Mário de Andrade lhe dera em 1941, ela aceitou a sugestão do primo de que seria bom para a revista ter um contista permanente, alguém preocupado exclusivamente com a ficção. Mas rapidamente se deu conta de que o prestígio desfrutado não era suficiente para compensar a ambivalência de seus sentimentos. Os ciúmes e o ressentimento por se dedicar à literatura enquanto os amigos voltavam-se para "as coisas do pensamento", somados à percepção de ser "muito principiante", dificultaram a sua afirmação em *Clima*. Senão de fato, ao menos - o que já é muito - no plano da auto-representação que conforma uma experiência intelectual vivida inicialmente na chave da insegurança. Que esta insegurança não fosse apenas pessoal, mas fundamentalmente geracional e de gênero, dá bem o quadro das dificuldades enfrentadas pelas mulheres no grupo e fora dele. Sobretudo para aquelas, como Gilda, que ainda não sabiam exatamente o que queriam ser, mas tinham clareza do que não desejam mais: "ser apenas mãe, casar, ter filhos, dirigir a casa, receber e pagar visitas, viver submissa à sombra do marido"⁵⁷.

⁵⁶ Cf. Gilda de Mello e Souza, "Depoimento", 1981-84, p. 147.

⁵⁷ Idem, p.147

Rebelando-se também contra o destino socialmente reservado na época às mulheres inconformadas, a ficção ou os versos, Gilda preferiu, em suas palavras, realizar-se “como um homem”⁵⁸. Isto é, como ensaísta, intelectual acadêmica e professora da Faculdade de Filosofia onde se formou em 1939, antes de se tornar assistente de Roger Bastide na cadeira de Sociologia I. Sob a sua orientação defendeu em 1950 a tese de doutorado, *A moda no século XIX*, desenvolvida sob a forma de um ensaio de sociologia estética.

A intimidade de Gilda com o universo literário - adquirida desde muito cedo, como leitora compenetrada e reforçada pela influência de Mário de Andrade – seria revigorada, no período em que escreveu a tese, pela convivência e pela troca intelectual intensa com o marido, Antonio Candido (também ele às voltas com o século XIX para a elaboração de *Formação da literatura brasileira*) e pela orientação que recebeu de Roger Bastide, sociólogo interessado em todas as manifestações simbólicas da vida social, entre elas, as artes e a literatura. Advém daí um dos trunfos de Gilda, que tanto incomodaram Florestan Fernandes ao lamentar no trabalho da autora a “exploração abusiva da liberdade de expressão” – incompatível a seu ver com a “natureza de um ensaio sociológico” - e a “falta de documentação empírica de algumas das explicações mais sugestivas e importantes”⁵⁹.

Vistas de hoje, as restrições emitidas por Florestan em 1952, nas páginas da revista *Anhembi*, são justamente o ponto alto do trabalho. De um lado, o estilo de exposição. De outro, a desenvoltura com que a autora transita da sociologia para a estética. Valendo-se não só da habilidade para enlaçar o testemunho dos escritores à argumentação analítica que dá tônus ao livro, como de seus olhos de lince para tratar a moda como uma linguagem simbólica, plástica o suficiente para expressar idéias e sentimentos difusos, marcar pertencimentos e sublinhar distâncias e distinções sociais. Reconhecendo o comprometimento da moda com as injunções sociais e admitindo, de saída, que a “forma é em larga medida sancionada pela sociedade”, Gilda não abre mão da análise estética. Pois, a seu ver, a moda é arte sim, e de um tipo especial. Para decifrá-la nessa chave é necessário

⁵⁸ Idem, ibdem.

⁵⁹ Trechos de resenha que Florestan Fernandes publicou na revista *Anhembi* (dez/ 1952, n.25, pp.139-40, grifos meus). Para uma análise das implicações dessa resenha no contexto das disputas travadas na época pelos protagonistas da sociologia paulista, consultar o artigo de Luis Carlos Jackson, “Tensões e disputas na sociologia paulista”, 2007.

a um só tempo intimidade com o assunto e um conhecimento amplo das formas simbólicas expressas em diversos suportes artísticos. Gilda tinha de sobra os dois⁶⁰.

Por isso, ela foi capaz de apreender a moda como uma forma sutil de expressão de sentimentos pessoais. Restritas aos interesses domésticos, as mulheres burguesas do século XIX expandiam os sentimentos por meio das roupas e do esmero na apresentação. Desde muito cedo. Pois sabiam que a graça, o encanto, a elegância e o frescor eram um dos poucos recursos que dispunham para a conquista de um lugar ao sol. Se o casamento era a meta, contraído, longe de atenuar, ampliava o interesse delas pelas artimanhas da vestimenta. Uma vez que a “graça de trazer o vestido, de exhibir no baile os braços e os ombros, fazendo-os melhores por meio de atitudes e gestos escolhidos [era] simétrica ao talento e ambição, exigidos pela carreira [do marido]”⁶¹. Desse viver nos olhos dos outros é que as roupas, os adornos, os cosméticos retiravam sua força e significação. Nesse mostrar-se recusando-se, as mulheres eram especialistas, tentando tirar o máximo partido do mínimo a que estavam confinadas em decorrência dos imperativos implacáveis da dupla moralidade vigente na interação entre os sexos.

Após mostrar que as mulheres no século XIX desenvolveram ao infinito as artes relacionadas com sua pessoa, Gilda chama atenção para a experiência daquelas que embaralharam esse esquema dualista, as *sufralettes*, especialmente. Aspirando uma vida diversa e vendo na carreira uma fonte de realização pessoal, elas obrigavam-se ao desinteresse pelo adorno, pela vestimenta rebuscada e pela moda. Mas, nas palavras de Gilda, “não se desiste impunemente de velhos hábitos que anos de vida bloqueada desenvolveram como uma segunda natureza”⁶². Lançando-se no áspero mundo dos homens, elas se viram dilaceradas

“entre dois pólos, vivendo simultaneamente em dois mundos, com duas ordens diversas de valores. Para viver dentro da profissão [adaptaram-se] à mentalidade masculina da eficiência e do despojamento, copiando os hábitos do grupo dominante, a sua maneira de vestir, desgostando-se com tudo aquilo que, por ser característico de seu sexo, surgia como símbolo de inferioridade: o

⁶⁰ Um aprofundamento maior desse ponto encontra-se nos dois artigos que publiquei sobre esse livro de Gilda. Cf. Heloisa Pontes, “A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza”, 2006 e “Modas e modos: uma leitura enviesada de *O espírito das roupas*”, 2004.

⁶¹ Cf. Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas: a moda no século XIX*, 1987, p.83.

⁶² Idem, p. 106.

brilho dos vestidos, a graça dos movimentos, o ondulado do corpo. E se na profissão [eram] sempre olhadas um pouco como um amador, dentro de seu grupo, onde os valores ainda se relacionavam com a arte de seduzir, [representavam] um verdadeiro fracasso. Não é de se espantar que esse dilaceramento tenha levado a mulher ao estado de insegurança e dúvida que perdura até hoje. Pois perdeu o seu elemento mais poderoso de afirmação e ainda não adquiriu aquela confiança em si que séculos de trabalho implantaram no homem”⁶³.

Embora Gilda esteja tratando da experiência das *sufrajettes*, é também dela e das mulheres de sua geração que ela está falando. Ou seja, das mulheres que, como ela, experimentaram uma transição de modelos de comportamento, procurando novas formas de expressão simbólica da feminilidade, ao mesmo tempo em que se lançaram profissionalmente em carreiras até então vistas como masculinas. Por essa razão, elas viveram por inteiro um momento fecundo e simultaneamente doído de transição social no âmbito das relações gênero. O apelo de uma sociabilidade universitária, a sensação inquietante de estar, senão na contramão, a léguas de distância do destino socialmente esperado e previamente traçado para as mulheres de sua classe social, o dilaceramento produzido pelo ir-e-vir entre dois estilos distintos de vida, um tradicional e outro mais arrojado, que não conferia ainda as insígnias públicas de aprovação e reconhecimento, tudo isso, somado, contribuiu para gerar uma profusão de sentimentos tumultuados. Nas palavras de Gilda, “não se pode abandonar assim, do dia para noite, os velhos hábitos pelos novos, sem sofrer muito e sem sentimento de culpa”⁶⁴.

Publicada em 1950 na *Revista do Museu Paulista*, a tese de Gilda sobre a moda teve que esperar mais de mais de três décadas para vir a público sob a forma de livro e para ganhar o reconhecimento intelectual devido⁶⁵. O tema foi considerado na época da defesa – e à boca pequena – como fútil. Coisa de mulher. Na hierarquia acadêmica e científica da época, que presidia tanto a escolha dos objetos de estudo quanto a forma de exposição e

⁶³ Idem, pp.106-107.

⁶⁴ Trecho do depoimento que Gilda de Mello e Souza fez na USP, em julho de 1984, por ocasião da 36ª Reunião da SBPC e por iniciativa do Centro de Estudos Rurais que promoveu o Encontro “A mulher nos primeiros tempos da Universidade de São Paulo”. Transcrito no artigo de Eva Blay e Alice Lang, “A mulher nos primeiros tempos da Universidade de São Paulo”, 1984, p.2137. Para uma análise exaustiva da situação das mulheres na Faculdade de Filosofia, ver Maria Helena Bueno Trigo, *Espaços e tempos vividos: estudo sobre os códigos de sociabilidade e relações de gênero na Faculdade de Filosofia da Usp*, 1997.

⁶⁵ Cf. Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas, 1987*. O prefácio de Alexandre Eulálio ao livro, “Pano para manga” e o ensaio de Joaquim Alves de Aguiar, “Anotações à margem de um belo livro”, 1999 são os textos mais consistentes produzidos sobre o livro de Gilda até os anos de 1990.

explicação dos mesmos, a tese constituiu "uma espécie de desvio em relação às normas predominantes"⁶⁶. "Profana" e "plebéia", a moda, na escala de valor e legitimidade atribuídos por esse sistema classificatório, encontrava-se em uma posição diametralmente oposta ao tema da guerra, por exemplo, que Florestan Fernandes escolhera para sua tese de doutorado, atividade masculina por excelência, "sagrada" e "nobre"⁶⁷.

Sinal eloqüente de um duplo constrangimento. De um lado, da assimetria difusa vivida pelas mulheres no plano das relações intelectuais e institucionais que estavam se construindo dentro e fora da universidade. De outro lado, do constrangimento decorrente da concepção de sociologia dominante na época. Animada por um "espírito" cientificista, afeita à idéia positivista de pesquisa como sinônimo de análise sistemática da realidade, e "encarnada" de forma exemplar na figura do sociólogo Florestan Fernandes, ela expulsou de seus horizontes o ensaio e as dimensões estéticas dos fenômenos sociais. A transferência de Gilda para Filosofia, na área de estética, e a de Florestan para a cadeira de sociologia I, no ano de 1954, bem como a mudança de Antonio Candido, em 1958, para Assis, após 16 anos de inserção na cadeira de Sociologia II (antes de sua volta a São Paulo em 1960 como professor de literatura e não mais de sociologia) são indícios extremamente significativos da oposição entre ciência e cultura que se estabelecera na época, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo⁶⁸.

⁶⁶ Cf. Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas*, São Paulo, 1987, p.7.

⁶⁷ Não foi por acaso e muito menos por razões intrínsecas às qualidades, inegáveis, da tese de doutorado de Florestan que ele ganhou a "guerra" (quer como objeto de estudo, quer como posição institucional) travada de naquele momento na Faculdade de Filosofia, de forma às vezes velada, outras nem tanto, para a obtenção dos direitos de sucessão na "linhagem" acadêmica instaurada pelos professores estrangeiros. Com a volta de Bastide para a França, em 1954, Florestan se tornaria o "herdeiro" da cadeira onde Gilda trabalhara até então como assistente e que se converteria, graças à sua atuação, em uma verdadeira "instituição dentro da instituição", responsável pela criação da chamada escola paulista de sociologia. Para um detalhamento da carreira de Florestan, ver Heloisa Pontes, *Destinos mistos*, 1998. Para uma análise circunstanciada da trajetória e da obra de Florestan, ver Maria Arminda do Nascimento Arruda, "A sociologia no Brasil: Florestan Fernandes e a escola paulista", 1995 e *Metrópole e cultura*, 2001, Sylvania Garcia, *Destino Impar*, 2002. Sobre a relação de Florestan Fernandes e Roger Bastide e suas implicações na obra de ambos, consultar Fernanda Peixoto, *Diálogos brasileiros*, 2000.

⁶⁸ As implicações dessa oposição na "formatação" das ciências sociais e na vida intelectual brasileira, por extrapolarem o âmbito dessa instituição, vêm despertando a atenção dos pesquisadores nos últimos anos. Nessa direção, conferir os trabalhos de Luiz Jackson, *A tradição esquecida*, 2002; Rodrigo Ramassote, *A formação dos desconfiados*, 2006 e Roberto Schwarz, "Saudação a Antonio Candido, 1988. Leopoldo Waizbort, ao analisar a obra literária de Antonio Candido, achou por bem não deixar de lado as implicações produzidas pela concepção de sociologia no trabalho e na carreira do autor. A seu ver, para entendermos a posição e a situação de Antonio Candido nos domínios da cultura e do saber, é essencial compreender o que ele entende por crítica, literatura e história literária e, também, por sociologia. "Seu trabalho só é, ou deixa de ser, sociologia frente a uma certa sociologia, o que vale dizer que os domínios só

Parcerias, trabalho e obra.

Com recursos e meios de expressão distintos, Lúcia, Patrícia e Gilda refletiram sobre os constrangimentos sociais e psicológicos que incidiam sobre a condição das mulheres - delas, de suas contemporâneas e das que as antecederam. Tendo estreado na ficção com *Maria Luisa*, Lúcia procurou se distanciar da personagem e dos horizontes limitados em que ela e, por extensão, as mulheres de classe média, casadas, convencionalmente católicas e sem perspectivas de uma vida profissional, se moviam. A altivez da narradora, tão imbuída de certezas como sua personagem, só que em direções contrárias, transformou-se, com o tempo, na voz autoral, reflexiva e arguta com que Lúcia enfrentou o assunto espinhoso da condição feminina. Patrícia Galvão, como vimos, apreendeu o tema pela via da industrialização e da luta de classes e pelo prisma das personagens femininas de *Parque Industrial*, sobretudo daquelas com que mais se identificava por estarem tão envolvidas, como ela, na luta política. Além de abordá-lo em chave ficcional, Patrícia foi, dentre as três, a que expressou com maior radicalidade a aversão às convenções dominantes no plano da moralidade e da sexualidade. Gilda, por sua vez, deslindou a condição das mulheres nos contos e na tese de doutorado, graças à acuidade analítica com que tratou o tema da frustração. Alinhavando as duas frentes expressivas da autora – a ficção e o ensaio acadêmico – a frustração, em certas condições sociais e históricas, parecia-lhe “inalienável ao destino feminino”⁶⁹. Por isso é que ao tratar da moda no século XIX, Gilda foi além das implicações sociológicas e estéticas. Como único “meio lícito de expressão”, a moda propiciou à mulher burguesa a descoberta de sua individualidade. Inquieta e insatisfeita, “refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violando o movimento natural dos

ganham identidade contrastivamente, mediante processos de auto-identificações e autodiferenciações mútuas”. Cf. Leopoldo Waizbort, *O Asmodeu dialético*, 2003.

⁶⁹ Cf. Vilma Arêas, “O motivo da flor”, 2007. Nesse ensaio, Vilma confirma mais uma vez o acerto de suas reflexões sobre a ficção de Gilda, ao mostrar que no lugar de tratá-la como uma esfera apartada da produção ensaística e crítica da autora, é preciso recompor a trama sutil que as articula e o tema de fundo que as envolve - a frustração, “o grande tema de Gilda de Mello e Souza”.

cabelos [ela] procurou em si – já que não lhe sobrava outro recurso – a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma”⁷⁰.

Intelectuais vigorosas e mulheres excepcionais, suas trajetórias iluminam os espaços possíveis de inserção no campo intelectual marcadamente masculino da época. Um deles diz respeito às parcerias amorosas e de trabalho. Se esse é um ponto comum entre elas, vistos que todas se casaram com intelectuais de prestígio, é preciso sublinhar as diferenças mais significativas nesse domínio, ligadas a maior ou menor assimetria dessas parcerias. Patrícia e Oswald de Andrade (o mais endinheirado dos modernistas) compõem a mais assimétrica delas, em razão das origens sociais distintas e da brutal diferença de capital cultural e econômico entre eles. No pólo oposto, de menor assimetria, encontram-se Gilda e Antonio Candido, Patrícia e Geraldo Ferraz. Origens sociais e idades semelhantes, carreiras parecidas e interesses intelectuais afinados tornaram essas parcerias mais igualitárias. Na posição intermediária, estavam Lúcia e Otávio Tarquínio de Souza, que além de mais velho era um homem desquitado quando se casou com ela. Tal estado civil tinha implicações na vida de uma mulher de origem social elevada, como Lúcia, católica e “solteirona” até os 39 anos. Mas pouco afetou uma mulher à frente de seu tempo e de origem social humilde como Patrícia, casada por duas vezes, a primeira delas com Oswald, que fez nome como escritor e fama como homem de vida amorosa exuberante e desregrada para os padrões da época.

Além dos graus diversos de assimetria presentes nessas parcerias, é necessário sublinhar os recursos expressivos distintos que dispunham ou conquistaram no exercício da atividade intelectual. Isto é, o modo como cada uma delas construiu uma obra com dicção autoral própria e um engate no mercado de trabalho. Lúcia transitou por vários gêneros – crítica de cultura, história literária, biografia, ficção, literatura infantil – e produziu uma obra vigorosa na exata medida em que fundiu gêneros praticados em separado pelos intelectuais da época, caso de seu marido Otávio, restrito à biografias históricas. Ela tirou partido de suas opções e encontrou meios de aprontar uma contribuição inovadora, inserindo-se no campo intelectual carioca como autora versátil, entre a ficção e a história literária, entre a coluna de jornal e o livro em coleções prestigiosas. Patrícia moveu-se da ficção para a política e, desta, para a crítica literária, de teatro e de cultura, arriscando-se em

⁷⁰ Cf. Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas*, 1987, p.100.

empreitadas inovadoras, como a revista de orientação trotskista e o suplemento cultural em jornal de grande tiragem. Seu maior legado foi a própria vida, junção de mulher emancipada e militante incondicional pela liberdade de expressão. Gilda, por fim, passou da ficção para a sociologia e depois para a filosofia. Autora de uma obra pequena, quando comparada à de Antonio Candido, mas tão vigorosa quanto à dele, ela contemplou objetos variados ao longo da vida – moda, literatura, pintura, cinema – e descortinou, com rigor analítico, paixão e escrita desempenada, as formas simbólicas da vida social.

Capítulo 3 - Louis Juvet e Henriette Morineau: franceses na renovação da cena teatral brasileira.

“un métier est une façon de vivre”¹

A guerra, o teatro e o impacto de Juvet.

Julho de 1941. O Teatro Municipal de São Paulo preparava-se para receber mais uma companhia francesa, só que desta vez sem os vícios da improvisação que caracterizavam, de um modo geral, seus espetáculos quando se apresentavam por aqui. No lugar de cenários, companhias e repertórios arranjados na última hora, formados de peças de todos os gêneros e encenadas por um elenco de atores escolhidos aleatoriamente (com propósito de “fazer a América”), o público teria a oportunidade, inédita até então, de ver algo completamente diverso. Afinal, era a noite de estréia da temporada de Louis Juvet (1887-1951) e de sua “troupe”, da qual fazia parte a bela e encantadora Madeleine Ozeray (1910-88).

O ator e diretor famoso, que contribuíra decisivamente para renovação da cena teatral francesa, era aguardado por todo um grupo de jovens, universitários em sua maioria, que muito em breve fariam a sua parte na transformação do teatro brasileiro. Além, é claro, do público que habitualmente comparecia ao Municipal nessas ocasiões, misturando o interesse pelas artes com uma dosagem alta de exibicionismo social. Na breve temporada em São Paulo, Juvet iria apresentar, em montagens extremamente bem cuidadas, dois dos dramaturgos de sua predileção: Molière (1622-73) e Giraudoux (1882-1944). Tradição e inovação, encenadas pelo grupo (composto por um elenco fixo de atores) que há tempos ele vinha dirigindo com mão de ferro e exigência máxima. O público paulista estava esfuziante, apesar das baixas temperaturas registradas nos termômetros locais. Pela primeira vez, ele teria oportunidade de ver aquilo que uma seleta platéia carioca pudera assistir, de forma esparsa e pontual, nos últimos dois anos: “um grupo de peças estrangeiras encenadas da mesma forma como foram criadas, pela mesma companhia, com o mesmo

¹ Cf. Louis Juvet, *Écoute, mon ami*, 1952, p.20.

cenário, os mesmos efeitos de luz”² – com a diferença, nem desprezível nem superlativa, de que o teatro era local, Municipal.

O Rio de Janeiro saíra, nesse caso, mais uma vez na frente. Sua condição de capital federal permitira aos cariocas, bem nascidos ou subvencionados, assistir a primeira e única “*tournée*” da *Comédie Française* pela América do Sul. O ano era 1939 e como São Paulo nesse período ainda não fazia parte do circuito obrigatório das companhias estrangeiras, ficou a ver navios. Ponto a mais para o público carioca que freqüentava o Municipal de lá e, em especial, para aqueles, poucos, que se interessavam pelo teatro não só como divertimento refinado. Por essa razão, eles assistiram, com exclusividade, o supra-sumo da tradição francesa em matéria de artes cênicas, a *Comédie Française*, que, naquela altura, saíra do fogo cruzado da vanguarda teatral e parecia refeita das críticas que recebera. Mas se o Rio pudera entrar em contato mais cedo com o símbolo dessa tradição teatral, a guerra se encarregaria de sanar, para os paulistas, essa e outras lacunas bem mais substantivas, contribuindo, por caminhos enviesados, para renovar o teatro brasileiro e para, senão superar, ao menos contornar bairrismos empedernidos. Verdadeira lufada de ar fresco, conseguida, no entanto, à custa de muito sofrimento pessoal dos estrangeiros que para cá vieram, por opção ou pela falta completa dela.

O lado positivo dessa experiência indireta e mediada pela guerra é ressaltado por Gilda de Mello e Souza, na época uma jovem licenciada da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo, que ensaiava os primeiros passos como escritora e ensaísta na recém lançada revista *Clima*. A seu ver,

“o início da guerra, paradoxalmente, foi, em São Paulo, um período de grande efervescência cultural. Com o bloqueio do Atlântico, as companhias de teatro e balé que haviam saído da Europa para as ‘*tournées*’ costumeiras pela América do Sul, ficaram obrigadas a circular, indefinidamente, pelas grandes capitais, Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideú, Buenos Aires. O teatro de L’Atelier, por exemplo, dirigido por Jouvet, fez grandes temporadas no Brasil, o que tornou possível conhecer a domicílio alguns dos mais belos espetáculos teatrais da época. Especialmente o repertório recente de Giraudoux, nas montagens inesquecíveis de

² Cf. Décio de Almeida Prado, “O teatro de Louis Jouvet em São Paulo”, *Clima*, n.3, 1941, pp.93-101.

Christian Bérard, com Juvet e Madeleine Ozeray nos papéis centrais. Aliás, a Companhia não levava apenas Giraudoux, representava também o repertório clássico – aquele que é privilégio da *Comédie Française* – e outras obras modernas, como o *Dr. Knock* de Jules Romains, uma das interpretações mais brilhantes de Juvet”³.

O impacto de Juvet e de sua companhia sobre o público paulista foi acompanhado de perto por Gilda e seus amigos mais próximos, envolvidos naquele momento com a produção da revista *Clima*. O mais atento deles nesse domínio era Décio de Almeida Prado (1917-2000), que estreou como crítico de teatro justamente com um artigo sobre Juvet, escrito pouco antes dele chegar a São Paulo. Após informar aos leitores que a importância desse ator e diretor francês residia, antes de tudo, em sua contribuição “para salvar o moderno teatro francês do Boulevard e do espírito *boulevardien*”, Décio manifestou o entusiasmo antecipado pelo que iria ocorrer, no final de julho de 1941, em “nosso velho Teatro Municipal, tão feio, tão pretensioso, tão importante para nós”. Ele não tinha dúvidas de que todos aqueles que acompanhassem a temporada de Juvet viveriam, por algumas noites, sob o “encantamento misterioso do Teatro”⁴.

De fato foi o que se deu, segundo a avaliação bastante positiva que Décio fez dessa temporada, em agosto de 1941, no segundo artigo que escreveu para *Clima*. Mais analítico do que o primeiro, neste ele faz algumas incursões pelo teatro moderno com o propósito de fixar os pontos capitais da produção de Juvet que, associando-se ao escritor Jean Giraudoux, trouxe de volta “a convenção teatral”. Ou seja, a “re-criação da ilusão cênica, rompida pelo teatro naturalista no seu afã de representar uma peça como se sua ação se realizasse normalmente, de maneira que o espectador tivesse a impressão de assisti-la por indiscrição ou surpresa”⁵.

Convenção teatral, valorização do texto, soberania absoluta do autor: três noções-chaves para se entender as concepções e realizações efetivas de Juvet. De um lado, a idéia de que para fazer teatro, “é preciso, antes de tudo, uma convenção”⁶, pois “somente a adesão, a anuência às convenções teatrais propostas torna a representação eficaz. É o

³ Cf. Depoimento de Gilda de Mello e Souza, 1981-84, p.138-39.

⁴ Cf. Décio de Almeida Prado, *Clima*, n.2, julho de 1941, p.110.

⁵ Cf. Décio de Almeida Prado, *Clima*, n.3, agosto de 1941, p.100.

⁶ “Il faut d’abord une convention”. Cf. Louis Juvet, *Écoute, mon ami*, 1952, p.21.

acordo entre os jogadores que permite o jogo: ele é a chave da arte dramática”⁷. De outro, o pressuposto de que

“as personagens só existem nas réplicas, deixas, tiradas ou diálogos que lhes emprestam os poetas: e o texto de teatro é definitivamente o único receptáculo sensível, a única substância pela qual eles nos são acessíveis. Uma personagem só existe em um texto, nessas palavras que são suas sensações, sentimentos e ideais comprimidos em sons e vocábulos, palavras que o ator profere (...). A personagem é antes de tudo um texto”⁸.

Mas se na hierarquia de valores que preside a concepção teatral de Jouvet, o autor tem a primazia, pois tudo “deriva dele”⁹, e se todos os elementos que compõem o espetáculo devem se submeter ao texto, quais seriam então a função e o papel do diretor? Exatamente os de dar vida ao texto, que só “adquire seu sentido quando dito, pronunciado em cena ou alhures (...) quando dirigido a alguém: parceiro ou público”¹⁰. Daí a razão de ser da encenação e a importância do encenador ou “metteur-en-scène”, termo que, até a temporada de Jouvet por essas bandas de cá, era praticamente desconhecido pelo público e, mais grave ainda, pela grande maioria dos atores e atrizes locais. Não por um problema de compreensão ou de tradução, visto que o francês era, senão uma segunda língua, um idioma corrente entre as elites, na época. O que era desconhecido não era o seu significado, e sim a sua aplicação efetiva pelas pessoas diretamente envolvidas com o teatro brasileiro que, de um modo geral, não tinham - ou não queriam ter- a mais remota idéia de que o espetáculo deveria nascer da visão do conjunto e da sensibilidade particular do encenador.

A temporada de Jouvet entre nós serviu, entre outras coisas, para mostrar que o trabalho do diretor é essencial para garantir a “unidade, a coesão interna e a dinâmica da realização cênica”. Sem o que o espetáculo deixa de ser uma totalidade para aparecer como sobreposição de “cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos”¹¹. Verdadeira lição prática sobre a importância e a função desse profissional, que fizera a sua entrada nos palcos europeus no final do século XIX e se introduzira no Brasil, com um atraso de quase

⁷ Cf. Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, 1952, p.158.

⁸ *Idem*, p.177.

⁹ Cf. Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, 1958, p.168.

¹⁰ Cf. Louis Jouvet, *Le comédien désincarné*, 1954, p.67.

¹¹ Cf. Jean-Jacques Roubine, *A linguagem da encenação teatral*, 1998, p.41.

cinquenta anos¹². Jouvet, sem dúvida, deu o chute inicial nessa direção e ajudou, mesmo que indiretamente, a subverter a hierarquia de valores que sustentava o nosso panorama teatral, cujos espetáculos “organizavam-se por assim dizer das partes para o todo. Cada ator interpretava a seu modo o seu papel e daí resultava o conjunto - quando resultava”¹³. Depois de suas duas “iluminadoras temporadas” no Brasil, “não havia mais lugar para comédias de costumes ou para ‘fantasias’ em forma de festa”¹⁴, tampouco para o desconhecimento do significado das palavras “mise-en-scène” e “metteur-en-scène”. Com ele, os mais aficionados pelas artes do espetáculo aprenderam a “conhecer o teatro por dentro, para ver como um texto se transforma em mecanismo vivo”¹⁵.

Esse aprendizado, central para a ação renovadora do amadorismo que teria lugar nos anos 40, em São Paulo e no Rio de Janeiro, está na base da formação daquele que viria a ser o nosso maior crítico e historiador do teatro brasileiro: Décio de Almeida Prado. Com Jouvet, ele estreara na crítica e se iniciara na teoria do teatro. *Réflexions du comédien*¹⁶, sua primeira leitura teórica na área, funcionou como uma espécie de bússola durante os vinte e dois anos (1944-68) em que acompanhou de perto a cena teatral paulista¹⁷. Mesmo quando os conhecimentos de Décio sobre a teoria e a história do teatro já estavam a léguas de distância da época em que era um crítico em formação, ele continuaria a encontrar nesse

¹² Na história do teatro ocidental, André Antoine (1858-1943) - fundador do Théâtre Libre (1887) e expoente máximo do naturalismo nas artes cênicas (contra o qual se insurgiu Jouvet, entre outros) - é considerado o “primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira *assinatura* que a história do espetáculo registrou (da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne *assinam* os seus quadros). Mas também porque Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções da encenação”. Cf. Jean-Jacques Roubine, *A linguagem da encenação teatral*, 1998, p.24. Sobre a importância da assinatura no processo de autonomização de qualquer campo cultural – inclusive no caso do teatro- ver Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, 1996.

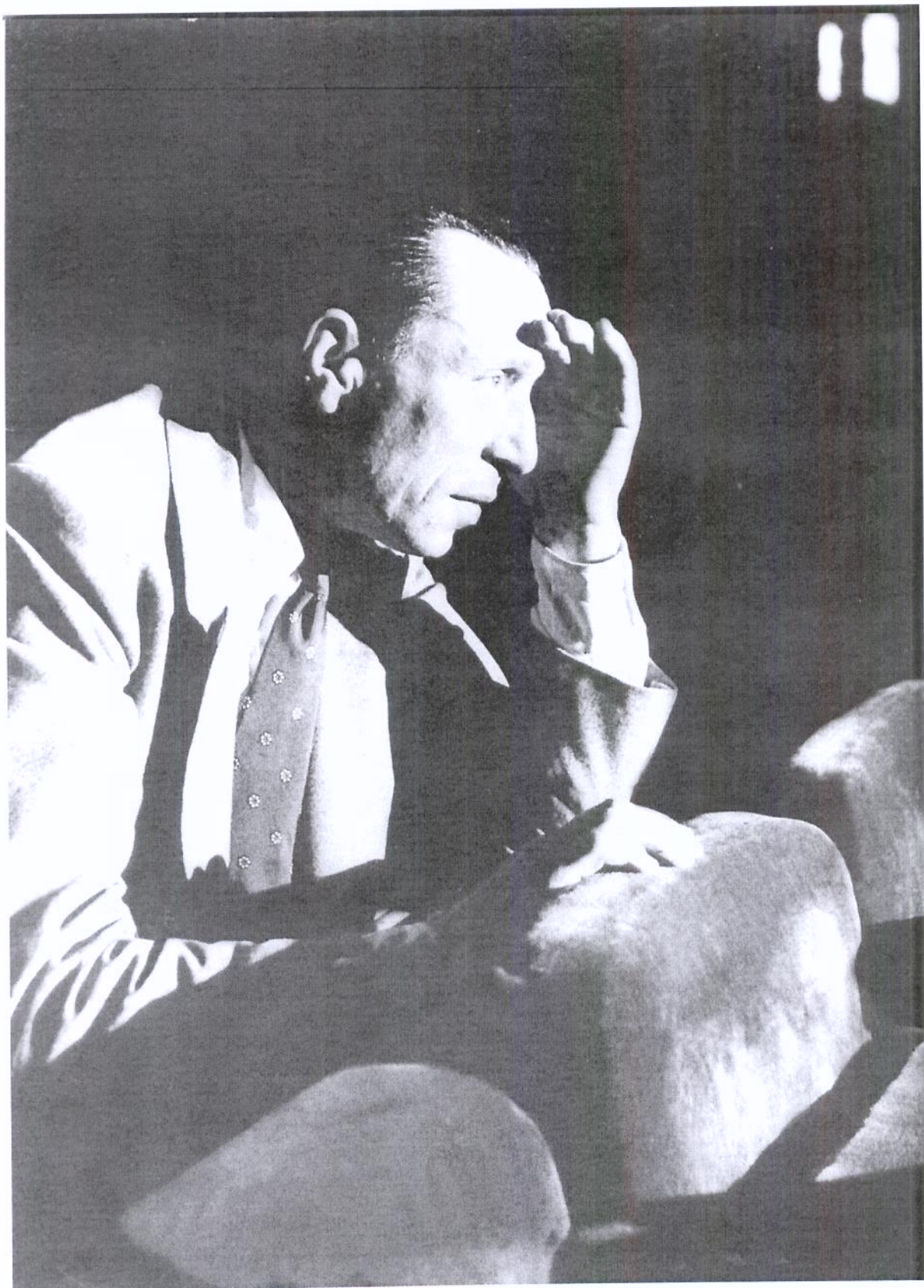
¹³ Cf. Décio de Almeida Prado, *Peças, pessoas, personagens*, 1993, p.95.

¹⁴ Idem, p.159.

¹⁵ Citação retirada da entrevista que Ruy Affonso concedeu a Álvaro Machado, por ocasião da comemoração dos seus 80 anos, quando ele subiu novamente ao palco. Ator amador, na juventude, antes de integrar o elenco do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), ele é uma espécie de memória viva do teatro paulista. Seu “padrinho artístico”, Décio de Almeida Prado, foi quem o aconselhou, em 1941, a assistir a temporada de Jouvet em São Paulo e no Rio. Cf. “Ruy Affonso volta para onde tudo começou”, *Folha de S. Paulo*, 9 de maio de 2000.

¹⁶ Editado pela primeira vez como livro, em 1941, o texto foi revisto e ampliado por Jouvet, entre os meses de outubro e novembro de 1941, durante a sua estadia no Rio de Janeiro. Uma parte dele já havia sido publicada, em 1938, na coleção dirigida por Maurice Martin du Gard, *Choses et gens de théâtre*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique.

¹⁷ Para uma análise mais aprofundada da atividade crítica de Décio, ver Ana Bernstein, *A crítica cúmplice*, 2005, e o livro organizado por João R. Faria, Vilma Áreas e Flávio Aguiar, *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*, 1997.



Louis Jouvet durante um ensaio em 1947.



Madeleine Ozeray e Louis Jouvet na peça "Ondine", de Jean Giraudoux, 1939.

livro de Jovet uma das linhas mestras de sustentação da sua vasta e sólida produção como crítico no jornal *O Estado de S.Paulo*: a idéia de que “o primeiro dever de lealdade do encenador é sempre para com o autor e para com a peça, exceto casos excepcionalíssimos de encenações didáticas ou satíricas”¹⁸.

Jovet na cena teatral francesa.

A conjuntura política do Estado Novo (1937-45) fora indiretamente responsável pela descoberta de Décio do teatro moderno francês e de seus representantes mais atuantes no decênio de 1930. Aos 21 anos, ele fez a primeira viagem à Europa para visitar o amigo Paulo Emílio Sales Gomes (1916-77) que se exilara em Paris. Encarcerado como preso político, logo após a onda de repressão que sucedeu a fracassada Intentona Comunista (1935), Paulo Emílio se instalara em Paris, em 1937, depois de uma fuga memorável do presídio do Paraíso (SP). Na capital francesa, descobriu o cinema e adquiriu um conhecimento amplo e comparado da produção internacional de ponta nessa área, decisivo para a atuação que teria como crítico, depois da volta ao Brasil, em 1939¹⁹. Nas férias do ano letivo de 1938, enquanto Paulo Emílio avançava nas descobertas da sétima arte, Décio freqüentava a *Comédie-Française* e se iniciava no teatro de vanguarda.

Na cena teatral francesa da época, Jovet era a um só tempo referência e presença obrigatórias. Homem de teatro no sentido pleno da palavra, observador e ensaísta atento a todas as dimensões da experiência teatral²⁰, ele não só escreveu bastante sobre a dramaturgia, a cenografia, o trabalho do diretor e dos atores, como fez diversas incursões

¹⁸ Cf. Décio de Almeida Prado, *Teatro em progresso: crítica teatral*, 1964, p.189.

¹⁹ Sobre a atividade política de Paulo Emílio ver José Inácio de Mello e Souza, *Paulo Emílio no Paraíso*, 2002; Antonio Candido, “Informe político” 1986 e Décio de Almeida Prado, “Paulo Emílio na prisão”, 1997. Para uma discussão mais particularizada da produção de Paulo Emílio como crítico de cinema, consultar os artigos de Zulmira R. Tavares, “O antes e o depois”, 1986 de Ismail Xavier, “A estratégia do crítico”, 1986.

²⁰ O envolvimento total de Jovet com o teatro, por mais de trinta anos, aparece de maneira eloqüente nos diversos livros que escreveu sobre o assunto. Mistura de crônica, memória e análise, eles são também uma fonte preciosa para a reconstituição da história do teatro francês. Segundo Jovet, “le plaisir de la curiosité et la prétention de connaître m’ont fait étudier tout ce qui peut s’apprendre: art de jouer, de metre-en-scène, de décorer, de peindre et d’éclairer, science du constructeur ou de l’architecte de théâtre, décors et costumes, histoire, littérature, psychologie, commentaires et critiques, souvenirs sur le théâtre.” In: *Le comédien désincarné*, 1954, p.26.

pelo mundo do cinema²¹. A capacidade com que transitava de uma área para outra, sem jamais abrir mão da sua verdadeira vocação e paixão – o teatro-, advém em larga medida do seu tipo físico longilíneo, da dicção perfeita, da voz marcante, dos belos e incisivos olhos azuis²². Sem ser propriamente bonito, hipnotizava as platéias com a sua maneira de atuar, marcada antes de tudo por “um desvio e uma tomada de consciência carnal”²³. Se no cinema “o que tem importância é o olho, ao passo que, no teatro, é a voz”²⁴ – na frase precisa de outro grande ator, o italiano Marcello Mastroianni – Jovet podia gabar-se de ter os dois.

Mas bem mais importante do que a capacidade que ele tinha de maximizar os atributos físicos eram as suas concepções, postas em prática, sobre a arte do ator. A seu ver, a leitura e a encenação do texto pressupunham o uso adequado da respiração. Pois “um texto é, antes, uma respiração. A arte do ator está em querer igualar-se ao poeta por um simulacro respiratório que, por instantes, se assemelha ao sopro criador”²⁵. Nessa espécie de “devoração respiratória” do texto, o ator, tendo o público por testemunha, encena e “adapta o corpo e o pensamento do autor”²⁶.

O sentimento, a frase e a respiração. Três palavras chaves no vocabulário de Jovet. Interrelacionadas sintetizam a sua performance como ator, professor e diretor. Para ele, se o sentimento do ator vinha do encontro com a frase do autor, a respiração era o meio por excelência para que isso sucedesse. Pois um texto só ganha sentido pleno quando dito e pronunciado em cena. Dissociando frase de sintaxe, Jovet concebia a primeira como “um certo movimento”. É ele, mais que o conteúdo propriamente dito, que faz com a que a frase de Claudel não seja a mesma que as de Racine ou Giraudoux. Daí a necessidade do ensaio e

²¹ A primeira incursão de Jovet no cinema ocorreu em 1932 e a última em 1951, ano de seu falecimento. Ao todo, atuou em 20 filmes, o último deles uma adaptação da peça de Jules Romains, *Knock*, um de seus maiores sucessos no teatro. Informações obtidas em Jean-François Dussigne, 1997, p.220.

²² Essas qualificações estão baseadas no registro cinematográfico da atuação de Jovet como ator.

²³ Expressão usada pelo crítico francês Bernard Dort para definir o impacto causado por Jovet como ator. Essa opinião era partilhada pela maioria das pessoas que o viram atuar. Segundo François Périer, por exemplo, “Jovet era um homem fora do comum. Eu não creio que, historicamente, exista outro homem de teatro que, cem anos depois, ainda esteja (na nossa memória) dessa maneira”. Cf. *Revue d'Histoire du Théâtre*, n. 158, 1998, pp.50-58. Este número reproduz na íntegra a mesa-redonda coordenada por Odette Aslan, por ocasião do centenário de nascimento de Jovet, com a participação de atores, alunos do *Conservatoire* e outras pessoas que trabalharam com ele.

²⁴ Cf. Mastroianni apud Augusto Massi, “Memorável Mastroianni”, 2000, p.10

²⁵ Cf. Louis Jovet, *Prestiges et perspectives du théâtre français*, 1945.

²⁶ Cf. Louis Jovet, *Le comédien désincarné*, 1954, p.112.

do trabalho paciente e demorado com o texto sem o que não é possível ter uma visão global do espetáculo. Daí também o rigor com que dirigia os atores da sua companhia. Segundo um deles, Julien Bertheau,

“a palavra que melhor o definiria seria ‘exigência’. Ele era a exigência personificada. E como toda pessoa de grande qualidades, ele era, em primeiro lugar, exigente diante dele mesmo, o que o autorizava a sê-lo com o outro (...) Um ensaio com ele significava 23 formas de enfrentar um verso de Molière”²⁷.

Se hoje tal procedimento virou o feijão-com-arroz do trabalho de atores e diretores, é preciso não perder de vista que estava muito longe de ser regra geral na época. Mesmo na França, era ainda uma prática inusitada cuja rotinização foi, em larga medida, alcançada graças ao trabalho de Louis Jouvet, Charles Dullin, George Pitoëff e Gaston Baty. Independentemente, mas interrelacionadas, as carreiras desses quatro diretores se encontraram em momentos precisos ao longo dos anos 20 e 30. Jouvet e Dullin integraram o elenco de atores do *Vieux-Colombier*, fundado pelo crítico literário Jacques Copeau (1879-1949) que, desde o decênio de 1910, lutara pela libertação do teatro francês das velhas convenções, sobretudo daquelas habituais nas montagens de “boulevard”. Rejeitando “o espetáculo espetacular”, o purismo de Copeau e suas opções estéticas expressavam-se na “arquitetura cênica do *Vieux-Colombier* e na nudez do palco”, que, plasticamente, confirmavam a “convicção de que aquilo que emana da literatura dramática – a dicção exata, o gesto expressivo – constitui a essência do teatro”²⁸. Com ele, Jouvet e Dullin iniciaram-se no teatro de arte e aprenderam o necessário para ousar uma carreira solo como diretores²⁹. Em 1921, Dullin criaria o grupo L’Atelier, espécie de teatro escola, concebido como um

²⁷ Declaração de Julien Bertheau, transcrita no número 158 da *Revue d’Histoire du Théâtre*, 1998, p.39.

²⁸ Cf. Jean-Jacques Roubine, *A linguagem da encenação teatral*, 1992, p.52.

²⁹ O encontro de Jouvet com Copeau ocorreu em 1911, no mesmo ano do seu casamento com Elsie Collin, com quem teve três filhos. Dinamarquesa como a mulher de Copeau, de quem era amiga, Elsie foi responsável pelo encontro dos dois e pelo início da carreira de Jouvet como integrante do elenco do *Vieux-Colombier*, do qual Dullin também fez parte. Informações obtidas em Paul-Louis Mignon, *Louis Jouvet*, 1991, p. 19. Além de ser a mais completa biografia sobre Jouvet que encontrei, o livro apresenta, sob a forma de anexo, uma cronologia detalhada da sua vida e trajetória, bem como um levantamento bibliográfico exaustivo de tudo que foi escrito em língua francesa e inglesa sobre ele.

“laboratório de ensaio dramático”³⁰. Jouvet, por sua vez, aceitaria em 1922, o posto de diretor técnico de duas salas da *Comédie* dos *Champs-Élysées* e, dois anos depois, o cargo de diretor artístico.

Nesse meio de tempo, o ator russo Pitoëff, que se instalara em Paris, em 1921, e por dois anos partilhara com Jouvet a direção artística dos *Champs-Élysées* (1922-24), se volta, como diretor, para a montagem de um amplo repertório internacional, russo em particular, desconhecido até então pelo público parisiense. Enquanto isto, Baty dava os primeiros sinais de descontentamento com o postulado da submissão ao texto, tão caro a Copeau e a seus dois ex-discípulos, por temer que a sua defesa intransigente acabaria por deixar escapar aquilo que, a seu ver, era central no teatro: o espetáculo³¹.

Mais do que divergências intransponíveis, diferentes pontos de vista que, somados ao trabalho concreto que vinham fazendo como diretores empenhados na renovação da cena teatral da época, contribuíram para selar a ligação entre eles, expressa pela criação, em 1927, do Cartel. Definido como “uma forma de associação baseada na estima profissional e no respeito recíproco”, garantia a cada um a “conservação plena da liberdade artística” e o direito de permanecerem senhores de suas escolhas. Ao lado do combate à mediocridade, da defesa apaixonada de um teatro puro, do tratamento das questões de ordem profissional, os integrantes comprometiam-se a se solidarizarem “em todos os assuntos em que os interesses profissionais e morais de cada um deles estivessem em jogo”³².

A primeira ocasião de manifestarem tal solidariedade ocorreu seis meses depois da criação do Cartel e foi desencadeada por uma atitude de Dullin. Decidido a por fim ao hábito de certos críticos que se permitiam chegar atrasados aos espetáculos já iniciados ou, o que era, pior, a deixá-los no momento em que bem lhes conviesse, Dullin, em 28 de janeiro de 1928, fechou as portas do seu teatro tão logo a peça começou.

“Em reação contra essa medida, a corporação dos críticos, em primeiro lugar, considerou boicotar o *Atelier*. Mas teve de renunciar a isso diante da ameaça unânime do

³⁰ Expressão de Dullin, apud Jean-François Dusigne, *Le théâtre d'art*, 1997, p.198.

³¹ Para uma discussão mais particularizada das posições defendidas por Baty, consultar os trabalhos citados de Dusigne e Roubine.

³² Todas as citações desse parágrafo foram retiradas do manifesto de fundação do Cartel, datado de 6 de julho de 1927 e assinado por Jouvet, Dullin, Baty e Pitoëff. Reproduzido no livro de Dusigne, *Le théâtre d'art*, 1997, p.188.

Cartel de suspender as relações com a imprensa. Esse movimento solidário de autodefesa parece marcar o apogeu dos teatros de arte, pois o público parisiense foi conquistado, desde então, por sua luta.”³³

Ao longo dos anos de 1930, os integrantes do Cartel tornariam a se encontrar para mais uma missão cultural, consagrada, desta vez, à renovação no tratamento dos clássicos da dramaturgia francesa. Com a indicação, em 1936, de Édouard Bourdet para o cargo de administrador da *Comédie-Française*, pelo então ministro da Educação Nacional, Jean Zay, abriu-se um precedente na história dessa instituição e Jouvet, Baty e Dullin foram, juntamente com Jacques Copeau, convidados a dirigir alguns de seus espetáculos³⁴. O único senão era a ausência de Pittoëff, motivada por razões extra-profissionais. A nacionalidade russa fora, neste caso, o motivo para a sua não inclusão. Sinal inequívoco de que o símbolo da tradição teatral francesa não passaria incólume pelos conflitos étnicos e pelas ondas nacionalistas que atravessavam a Europa. A guerra estava próxima. E não só a dos militares, como também a que se instauraria entre escritores e artistas em geral - na qual clivagens políticas retraduziriam querelas, disputas e rivalidades próprias do campo literário³⁵.

A ocupação de Paris, em 1939, pelos alemães teve implicação direta na dinâmica interna e no repertório da *Comédie Française*, que até então só admitira a encenação de dramaturgos franceses. Pela primeira vez na sua história, dois autores alemães – Goethe e Hauptmann – teriam suas peças representadas ali . O ano era 1942, mas antes disso, clivagens políticas, rivalidades profissionais, tensões interpessoais já tinham feito a sua parte no redirecionamento da carreira de algumas das principais lideranças da instituição³⁶. Bourdet, após uma grave crise de saúde que motivou o seu afastamento, em meados de 1939, do cargo de administrador da *Comédie*, seria demitido em 1940 pelo governo de Vichy e substituído pelo então administrador interino, Jacques Copeau, que, de antigo

³³ Idem, p.208.

³⁴ O contrato que lhes fora proposto pelo administrador da *Comédie-Française* não implicava no abandono da direção de seus respectivos teatros.

³⁵ Para uma análise aprofundada dessa questão, conferir o livro de Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains*, 1999.

³⁶ Todas as informações relativas à história e à dinâmica da *Comédie-Française*, nessa época, foram retiradas do livro de Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, 1998. Por meio do acompanhamento quase etnográfico das alianças e dos conflitos de seus integrantes (societários, pensionistas, diretores e administradores) e da investigação das pressões políticas externas (decorrentes da ocupação de Paris pelos alemães e do governo de Vichy) que recaíram sobre a *Comédie*, a autora constrói uma análise minuciosa e bastante bem documentada sobre a experiência dessa instituição no período da Guerra.

companheiro nas lides teatrais, se transformaria no seu maior oponente³⁷. Como consequência, Baty, Dullin e Jovet renunciaram à função de diretores que vinham, desde 1936, na *Comédie*, por meio de uma carta endereçada ao Ministro, Jacques Chevalier³⁸. Protesto, solidariedade e afirmação da autonomia no campo artístico misturam-se nesse gesto.

Política e cultura: as “tournées” de Jovet pela América Latina

As razões que levaram Jovet, juntamente com a sua companhia, a deixar Paris, em 1940, e partir primeiro para a Suíça, em seguida para Portugal e, finalmente, para a América do Sul, não foram, em suas palavras,

“nem religiosas nem políticas, mas unicamente profissionais. [...] Eu deixei [a França] porque me proibiram de encenar dois dos meus autores: Jules Romains e Jean Giraudoux. Achavam-nos anticulturais, propuseram-me trocá-los por Schiller e Goethe. (...) Só se faz teatro por prazer, e em liberdade. Ter uma profissão e praticá-la de acordo com a exigência de todos os seus princípios (...) é a melhor maneira e a forma mais certa, para um homem de teatro, de fazer política e ter uma religião”³⁹.

Recusando-se, em suas palavras, a “cumprir o programa cultural estabelecido pelos alemães” durante a ocupação francesa, Jovet deixou a Europa no dia 6 de junho de 1941. De Lisboa, embarcou com mais vinte e cinco pessoas (entre atores e técnicos) e 34 toneladas de material. Vinte dias depois chegariam ao Rio de Janeiro para a estréia da temporada. A guerra, a política francesa, a acolhida entusiástica que a companhia receberia por aqui, a intempestiva e apaixonada relação de Jovet com Madeleine Ozeray⁴⁰, tudo isso

³⁷ A administração de Copeau (1940-41) foi, segundo Marie-Agnès Joubert, desastrosa sob muitos pontos de vista. Ele não tinha o talento administrativo de Bourdet nem a força política e a autoconfiança necessárias para o desempenho do cargo. Tampouco se destacou pelo lado artístico, mantendo-se por demais preso ao seu passado como diretor do *Vieux-Colombier*. Além disso, fora nomeado numa situação complexa e não contava com a adesão integral dos societários que, divididos, dirigiram uma parte do seu apoio a Bourdet. Para maiores informações, conferir o trabalho citado da autora.

³⁸ Carta transcrita no livro de Marie-Agnès Joubert, op.cit., p. 399, nota 423.

³⁹ Cf. Louis Jovet, *Prestiges et perspectives du théâtre français*, 1945, p.10.

⁴⁰ A esse respeito, ver o livro de memórias da atriz Madeleine Ozeray, *A toujours Monsieur Jovet*, 1966. Nascida na Bélgica em 1910, Madeleine Ozeray tornou-se conhecida em Paris, em 1931, no papel de uma prostituta na peça *Le mal de la jeunesse*, de Bruckner. Um de seus maiores sucessos foi como Ondine na

contribuiu para a longevidade desta tournée que, programada inicialmente para três meses, durou quase quatro anos.

Quando Jovet saiu da França, aos 54 anos, ele era um ator popular e um diretor renomado, com passagem pela *Comédie* e experiência teatral sedimentada durante a década de 1920 no *Vieux-Colombier* e, ao longo dos anos 30, no *Théâtre Athénée* - onde firmara a associação com o escritor Jean Giraudoux e com o cenógrafo Christian Bérard. Ali encenara alguns dos seus maiores sucessos, entre eles *Tessa*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (ambas de Giraudoux) e *L'École des femmes* (Molière)⁴¹.

E foi com essa experiência acumulada que Jovet chegou ao Brasil em fins de junho de 1941, para dar início àquela que deveria ser a sua primeira *tournée* na América do Sul. No dia 7 de julho, estreou no Rio de Janeiro com a peça de Molière, *L'École des femmes*. O silêncio da platéia, erroneamente confundido pelos atores como sinal de indiferença, logo seria desfeito por uma avalanche de aplausos, repetidos ao término de cada uma das sete apresentações que o grupo faria no Teatro Municipal, ao longo do mês de julho de 1941⁴². Num misto de encantamento e excitação - por poder assistir a sete peças diferentes, de dramaturgos diversos, encenadas pelo mesmo elenco, praticamente dia sim, dia não⁴³-, o público carioca manifestou a aprovação incondicional ao teatro francês. A ponto de seus integrantes serem vistos por Jovet como “autênticos europeus”.

peça *Tessa* (original de Margareth Kennedy, adaptado por Giraudoux), na qual contracenava com Jovet, formando um par romântico. Encenada pela primeira vez em 1934, a peça marcou o início da relação amorosa entre ela e Jovet, casado, na época, com a dinamarquesa Elsie Collin

⁴¹ Essas e outras informações sobre a trajetória e a carreira de Jovet foram obtidas em Paul-Louis Mignon, “Enfin Louis Jovet vint”, 1996, pp.71-133. Utilizei também o livro de Paul-Louis Mignon, *Louis Jovet*, 1994.

⁴² Um registro dessa primeira temporada de Jovet no Rio de Janeiro encontra-se no livro de memórias de Álvaro Moreyra, *As amargas, não ...* 1954, pp.190-91. O escritor (ligado ao teatro amador carioca) que assistira, em Paris, a estréia de Jovet na o diretor francês inauguração do *Vieux-Colombier* (1913), narra o seu encontro com ele no Rio, em 1941, reproduzindo alguns dos diálogos travados entre eles. “Giraudoux é o autor vivo que mais admira ... Aliás, todos os autores que merecem este nome – retruca Jovet – são os donos do espetáculo, no meu modo de sentir e compreender. O ‘metteur-en-scène’, os atores, os auxiliares, dos maiores aos menores, são acessórios. O autor, o poeta, eis tudo -. Prolongar a conversa - nas palavras de Moreyra - seria bom, se ele não fosse com um homem sério que leva o teatro a sério e que ia trabalhar pela noite adentro”.

⁴³ Além de *L'École des femmes* (de Molière), encenada no dia 7 de julho de 1941, o grupo apresentou as seguintes peças no Rio de Janeiro, durante o mês de julho: *Knock* (de Jules Romains, no dia 9), *La jalousie du Barbouillé* (de Molière), *La folle journée* (de Emile Mazaud), *La coupe enchantée* (de La Fontaine, todas as três no dia 14), *Ondine* (de Giraudoux, no dia 16), *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche* (de Jules Romains, no dia 19), *Electre* (de Giraudoux, no dia 22) e *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (de Giraudoux, no dia 25). Informações obtidas no artigo e no livro citados de Paul-Louis Mignon.

“Uma sociedade seleta, que fala o francês correntemente, com graça e distinção, deu-nos, entre todos os públicos diante dos quais representamos, uma audiência que poderia rivalizar com a de Paris, por sua elegância, por ser sensível às nuances de nossa língua, uma simpatia que fez de uma representação no grande teatro do Rio de Janeiro uma reunião de bom-tom, onde era verdadeiramente agradável de se estar. Chegamos a São Paulo e o fervor dessa primeira acolhida se renovou”⁴⁴.

Essa observação de Jouvet, bastante convencional, é uma meia verdade. De um lado, por centrar-se na apreensão dos aspectos mundanos da elite carioca e paulista que compareceu aos espetáculos. De outro, porque ela, em conjunto com o tom de heroísmo que marca a narrativa dessa longa, inusitada e, sob vários aspectos, extravagante experiência de quatro anos pela América Latina, silencia o patrocínio inicial que a companhia recebeu do governo Vichy.

Jouvet, no entanto, não foi o primeiro a apagar esse dado - importante demais para ser esquecido - da memória. Em fevereiro de 1943, Marcel Karsenty, judeu e organizador da turnê - que estivera no Brasil e na Argentina, em 1939, como promotor da temporada oficial da Comédie Française naquele ano - deu uma entrevista para o jornal colombiano, *El Bogotá*, no qual afirmava que a companhia de Jouvet deixara a França por ter sido impedida pelos alemães de representar os autores franceses prediletos de seu diretor. Inscrevendo a viagem no registro da resistência, Karsenty não fez qualquer menção ao patrocínio oficial recebido⁴⁵. Em 1945, dois anos depois dessa entrevista e já instalado em Paris como uma espécie de embaixador cultural da Resistência, Jouvet faria a conferência que sedimentaria esse esquecimento e que seria publicada, em seguida, com o título *Prestiges et perspectives du théâtre français*.

Iniciada por Karsenty, ampliada por Jouvet, cristalizada pelos livros que alguns dos integrantes da companhia escreveram sobre as temporadas pela América Latina, corroborada pelos biógrafos do diretor e pelos historiadores do teatro francês, essa memória

⁴⁴ Cf. Louis Jouvet, *Prestiges et perspectives du théâtre français*, 1945, p.22.

⁴⁵ Informações obtidas no livro de Denis Rolland, *Louis Jouvet et le Théâtre d'Athénée*, 2000, pp 29-

só começou a ser desconstruída graças ao trabalho de Denis Rolland⁴⁶. Vasculhando arquivos que até então estiveram fora do alcance público – como o “Fundo Jovet” sediado na Biblioteca Nacional da França e só recentemente aberto à consulta - ou do foco dos pesquisadores - como alguns dos arquivos da Biblioteca do Congresso em Washington, centrados nas relações dos Estados Unidos com a França durante a Segunda Guerra –, Denis Rolland mostra que tanto a turnê de 1941 quanto a de 1942 foram patrocinadas pelo governo de Vichy.

Um montante considerável de dinheiro, quando visto à luz da penúria de receitas do estado francês na época - algo em torno de um milhão de francos, segundo estimativa do autor - foi concedido à companhia de Jovet. Do ponto de vista administrativo, o financiamento foi obtido através da intermediação da AFAA (Association Française d’Action Artistique), órgão ligado ao Ministério dos Negócios Exteriores e da Educação Nacional. Foi este órgão que deu início às tratativas necessárias para que os integrantes masculinos da companhia pudessem sair da França. Com a ocupação alemã, todos os homens entre 17 e 40 anos estavam proibidos de deixar o país, a não ser em casos excepcionais e com autorização direta das autoridades. Duas autorizações eram exigidas: uma, francesa, para sair da França administrada por Vichy, outra, alemã, para passar de uma zona a outra e deixar a França ocupada.

Enfático na afirmação de que a turnê pela América Latina não foi decidida, como queria Jovet, de forma brusca, o autor mostra que ela “seguiu, ao contrário, um caminho bem empírico”.⁴⁷ E foi gestada lentamente. Antes mesmo do natal de 1940, Jovet já sabia que as temporadas que faria a seguir na Suíça e na França livre (ambas patrocinadas também pelo governo de Vichy) poderiam desembocar numa turnê pela América Latina. A partir de janeiro de 1941, a idéia passou a ser seriamente considerada. Nos meses seguintes, ela seria viabilizada.

A documentação consultada pelo autor não deixa dúvidas sobre as implicações cruzadas que estão na base dessa turnê. “Principal aventura externa da cultura promovida a

⁴⁶ Cabe aqui uma observação: o artigo que escrevi em 2000 sobre o diretor francês (“*Louis Jovet e o nascimento da crítica e do teatro brasileiro modernos*”, 2000) e que serviu de base a esse capítulo, foi publicado no mesmo ano do livro de Denis Rolland, op.cit. Entretanto, naquele momento eu não tinha conhecimento da existência desse trabalho que me obrigou a rever algumas das considerações feitas no artigo sobre a dimensão política e cultural das temporadas de Jovet entre nós.

⁴⁷ Cf. Denis Rolland, *Louis Jovet et le Théâtre d’Athénée*, 2000, p.140.

partir de Vichy, uma escolha política de um itinerário teatral”, ela revela ainda a permeabilidade dos países latino-americanos durante a guerra “às culturas estrangeiras” e as redes da “francofilia” no continente.⁴⁸

Ao patrocinar a companhia de Jouvet, o governo de Vichy esperava fazer dela uma espécie de mensageiro, a provar em alto e bom som que a cultura francesa clássica continuava viva e poderosa. Para o estado francês, ela contribuía para a afirmação da representatividade nacional e da posição internacional que ele esperava manter, funcionando como um desmentido de que a pátria francesa estivesse subjugada à Alemanha⁴⁹. E ainda que não se possa atribuir a Jouvet a pecha de colaboracionista, ele serviu a Vichy. Antes de tudo, porque os integrantes de qualquer turnê no exterior, além de serem objeto de atenção das elites locais e de demonstrações oficiais e mundanas, são “explícita ou implicitamente, os embaixadores do pensamento e da arte nacional:”⁵⁰. Mas também serviu a Vichy por proporcionar à política cultural da ocupação alemã um álibi benfazejo de que se estaria preservando o “rayonnement” da cultura francesa no mundo.

O saldo das primeiras temporadas capitaneadas por Jouvet foi dos mais positivos em termos de política cultural, sobretudo quando visto a partir da ótica do público dos países que as sediaram. Como mostra Rolland,

«'Teatro da França imortal', 'esplêndida mensagem do espírito francês', 'expressão do fato de que a influência da cultura francesa se mantinha viva e dominante', 'documento vivo da qualidade e da vitalidade francesas', o público brasileiro informado pela imprensa mostrava-se convencido : a cultura francesa continuava a existir e, com ela, a França. Seja por se tratar de uma companhia enviada pelo governo de Vichy, recebida com grande pompa por sua embaixada, seja por ser apresentada como uma temporada oficial na linha aberta pela Comédie Française, ela dava ao governo que a enviara a aparência de uma continuidade dos governos precedentes. (...) Jouvet (estava) em missão às expensas do governo de Vichy. Ele (era) o representante oficial do teatro francês na América Latina, um embaixador extraordinário (no sentido diplomático de representante de um acontecimento particular) da cultura francesa”.⁵¹

⁴⁸ Idem, p.14.

⁴⁹ Idem, p.296.

⁵⁰ Idem, p.227.

⁵¹ Idem, p.400.

O governo de Vichy não foi o único a vislumbrar os lucros simbólicos e políticos dessas temporadas pela América Latina. Membros dos comitês de Resistência no continente logo se deram conta que o objetivo central de Jovet era assegurar a existência do teatro francês livre de ingerências extra-artísticas. Sendo assim, passaram a oferecer ajuda, material e logística, para que a companhia pudesse se manter por aqui, tão logo cessaram os recursos oficiais em 1942.

Ao longo dos quase quatro anos em que estiveram viajando pela América Latina, Jovet e sua companhia percorreram mais de 67 mil km e atravessaram onze países. Apresentando-se diante de públicos variados e, por vezes, em condições bastante precárias - compensadas em larga medida pela acolhida calorosa e pela simpatia das platéias locais - viveram uma profusão de situações inusitadas, habituais apenas para os grupos mambembes. Encenando “nas condições primitivas dos encenadores de outrora”, foram obrigados a procurar um sentido mais largo para as próprias vidas. Nas palavras de Jovet, “ao procurar um sentido para minha vida, encontrei o sentido da minha profissão”⁵².

Longe de uma afirmação retórica, a afirmação do diretor francês ao mesmo tempo em que sintetiza a sua irrestrita e apaixonada adesão ao mundo do teatro, deixa entrever as dificuldades enfrentadas no decorrer dessa longa viagem pela América Latina. De fato, elas não foram poucas e muito menos fáceis. Após o sucesso retumbante da primeira temporada, no Rio de Janeiro e em São Paulo - confirmado em Buenos Aires e Montevidéu - Jovet decidiu permanecer por aqui para uma nova turnê. A decisão, contudo, não teve o consenso de toda a companhia. Alguns de seus membros retornaram à França, outros vieram de lá, e novos participantes, refugiados da Guerra ou residentes no Rio de Janeiro, engajaram-se temporariamente no grupo.

Além da reapresentação, com o acréscimo de novas peças e repetição de outras, nos mesmos países da América do Sul onde estivera em 1941, Jovet pretendia ampliar a rota da segunda temporada de forma a incluir também a América do Norte⁵³. O projeto, no entanto, não se concretizou na medida em que o visto para os Estados Unidos lhe foi

⁵² Idem, p. 10.

⁵³ Durante a primeira Guerra, entre 1917-19, Jovet participou da (longa) temporada, nos Estados Unidos, do teatro *Vieux-Colombier*. A experiência de atuar num país estrangeiro e de acompanhar a cena teatral de Nova York, onde residiu a maior parte do tempo, foi fundamental para o aprimoramento da sua formação como ator, interessado, já naquela época, em aprofundar também os seus conhecimentos na esfera da cenografia.

negado⁵⁴. O sucesso da segunda temporada, cuja estréia deu-se em junho de 1942 na antiga capital federal, não foi exatamente o mesmo do ano anterior, nas demais cidades percorridas. Não por uma alteração da qualidade do elenco, das apresentações ou da direção, e sim pelo curto espaçamento entre as duas “*tournées*”, reforçado pelo tamanho diminuto do público culto da época, apto a entender uma encenação em francês. Ao lado das dívidas acumuladas e da diminuição das receitas, enfrentaram ainda uma perda considerável (de material permanente, como cenário e vestuário) motivada por um incêndio no teatro em que se apresentaram em Buenos Aires, em setembro de 1942. As manifestações de solidariedade e a ajuda material recebidas, se atenuaram o desastre, não apagaram os vestígios.

Além disso, nessa segunda temporada os rumores que ela estava sendo patrocinada pelo governo de Vichy se fizeram presentes com mais intensidade, no Brasil, no Uruguai e na Argentina. Mas eles não foram suficientes para “empanar” o brilho do teatro francês e, por extensão, de um de seus representantes mais destacados na época. Uma posição conciliadora foi adotada pelos defensores da Resistência em São Paulo, Buenos Aires e Montevideo, como atesta, por exemplo, o editorial do jornal carioca *Correio da Manhã* estampado em 14 de junho de 1942 e assinado por Costa Rego:

“Se me fosse permitido um conselho aos franceses do Rio de Janeiro, eu dir-lhes-ia que não colocassem no plano da guerra – ou dos fatos que ocorrem em torno da situação de seu país – nenhuma das manifestações puras da cultura francesa, pois é por elas, acima de tudo, que a França pode sobreviver eterna contra todas as tristezas do mundo” (...)

(...) “A presença de Jovet no Rio de Janeiro, ou de outro de sua categoria fora da França é, por conseguinte, uma prova de sentinela à vista, realizando o mesmo trabalho de vigilância que os franceses mais franceses possam dedicar a sua pátria (....) Não são palavras essas reunidas ao acaso, é antes, o sentimento espontâneo de uma estranheza legítima, procurando, se não reparar, contrariar a injustiça dos que admitem Jovet e, por extensão, os demais elementos de sua companhia como empenhados em manobras da ‘quinta coluna’. Um dos processos da ‘quinta

⁵⁴ Embora Jovet tenha afirmado que essa recusa fora motivada pelas críticas que ele fizera à política norte-americana durante uma conferência no Rio de Janeiro, Dennis Rollad mostra a partir dos arquivos consultados em Washington, que a razão estava em outro lugar: no conhecimento, por parte do governo americano, de que Jovet estava sendo patrocinado por Vichy.

coluna' é exatamente esse, de apontá-la onde ela não existe, para melhor subtraí-los aos que a devem combater"⁵⁵.

O fato de Jovet ter se mantido estritamente no plano artístico, nas declarações à imprensa e nas conferências dadas, contribuiu para que boa parte dos franceses sediados aqui e contrários ao governo de Vichy, partilhassem essa visão. Nas palavras de Auguste Rendu, que dirigia o Comitê da França Livre no Rio de Janeiro,

« Eu encontrei um homem que parecia, com efeito, se ocupar apenas da arte (....) Conclui então que sua recusa em representar diante dos alemães era devida sobretudo ao seu amor próprio de artista, que não deseja aceitar uma ingerência externa no domínio 'profissional' (....) De uma maneira geral, estimo que nós não devemos boicotar as temporadas artísticas ou missões culturais francesas que não portam etiqueta política (...) pois isso seria fornecer argumentos fáceis ao adversário »⁵⁶.

Depois de percorrerem novamente as cidades visitadas na primeira turnê, partiram para o Chile, onde estrearam no final de 1942, com um elenco menor. No ano seguinte, novos desfalques no grupo, bem mais graves que os anteriores, redesenhariam o perfil da companhia. Romain Bouquet, que se vira impossibilitado, por problemas de saúde, a seguir para Lima, no Peru, morre de infarto no Chile. Madeleine Ozeray, por sua vez, rompe definitivamente o relacionamento amoroso com Jovet, depois de uma longa crise que afetou não só o casal como uma parte do elenco. O “patrão”, como era chamado Jovet, fora momentânea e abertamente questionado por alguns deles, que, aliando-se a Ozeray, deram sustentação ao pleito da atriz de que a companhia adotasse o nome dela junto com o

⁵⁵ Esse editorial foi transcrito na íntegra no trabalho de Teresa Guimarães e foi escrito em meio a circunstâncias que valem a pena relatar. Quando Jovet retornou ao Rio em 1942, para a segunda temporada, todos os jornais cariocas, com exceção do *Correio da Manhã*, deram destaque ao fato. Naquele momento, o redator chefe do Correio, Costa Rego, não permitiu que o jornal desse nenhuma nota sobre a nova estréia da companhia no Municipal. Segundo Teresa Guimarães, ele tinha “verdadeiro ódio pelo encenador, em quem via um covarde ‘vichista’ (p.183). E só mudou sua avaliação depois que Henriette Morineau “o procurou e fez um apelo para que ele recebesse Jovet (para uma conversa). O encontro ocorreu no dia 13 de junho de 1942. No dia seguinte, o jornalista publicou o editorial transcrito acima. Cf. Teresa Guimarães, *Louis Jovet no Brasil*, 1981.

⁵⁶ Auguste Rendu, apud Denis Rolland, *Louis Jovet et le Théâtre d'Athénée*, 2000., p. 411.

dele. Nesse jogo de forças, ela, que deixara de se apresentar (como previsto) em Bogotá, perde a parada e volta para Paris, enquanto Jouvet, na América Latina, estabelece vínculos mais diretos com representantes da França livre.

Reduzido o elenco, partem todos para o México, depois de passarem pela Venezuela e por Cuba. Em janeiro de 1944, pouco antes da estréia da temporada mexicana, Jouvet recebe uma ajuda financeira de dez mil dólares do general De Gaulle⁵⁷ para dar continuidade à “*tournée*”, que, vivida por ele e seu elenco como uma experiência cultural radical, foi também e a um só tempo uma missão política no sentido amplo do termo.

Teatro e política estiveram juntos nesse empreendimento. Sob a roupagem de uma missão cultural destinada a difundir a imagem de uma França imemorial e clássica, centrada em um repertório de autores como que impregnados por uma pátina de artisticidade apolítica, a excursão pela América Latina foi avalizada pela política cultural do ocupante alemão instalado em Vichy e depois pelas forças da Resistência. A encenação de um dos símbolos da tradição cultural francesa, o dramaturgo Molière, representado em sua própria língua para platéias francófilas e a acolhida entusiástica que Jouvet e sua companhia tiveram em todos os países por onde passaram são a prova incontestável do reconhecimento pelo trabalho inovador que eles vinham fazendo no âmbito do teatro. São também e simultaneamente o sinal seguro de que palavras como liberdade, igualdade e fraternidade foram atualizadas em novas chaves no contexto mais geral da Segunda Guerra e de seu impacto na América Latina. O visível apoio do público às lutas travadas pela Resistência foi simbolicamente transferido para a companhia de Jouvet ao longo de toda a (inusitada) temporada - como atestam as inúmeras vezes em que ao final de seus espetáculos, as platéias locais misturaram aplausos com o canto da Marselhesa. O hino francês, condensando o repúdio à ocupação alemã, restituía para o público e para os atores - mesmo que por instantes e no domínio cultural circunscrito pelo teatro - a liberdade ameaçada e um imaginário político fundado na soberania nacional da França.

À ajuda financeira intermediada por De Gaulle na condição de Presidente do Comitê Francês de Libertação Nacional (sediado naquele período em Argel), seguiu-se a notícia do falecimento, em fevereiro de 1944, do dramaturgo Giraudoux. Abalado pela

⁵⁷ Informação obtida no livro de Paul-Louis Mignon, op. cit. p.110.

morte do amigo e companheiro de trabalho, pelas dificuldades crescentes, pela duração da viagem, pelo caráter algo errático dessa experiência mambembe e pela alteração do cenário político francês, produzido pelo desembarque dos aliados na Normandia (junho de 1944), Jouvet dissolve a companhia. Enquanto uma parte do elenco volta à França para se engajar nas forças de libertação, ele decide, mais uma vez, permanecer na América Latina. Atua como diretor e ator, no Haiti e nas Antilhas francesas (Martinica e Guadalupe), com o auxílio de cinco membros do antigo elenco e a colaboração pontual de amadores locais.

No final do ano de 1944, com a libertação de Paris (agosto de 1944), a vitória da Resistência, a instalação do Governo Provisório da República, o desmoronamento do governo de Vichy, e a eminente derrota (final) dos alemães, Jouvet inicia a viagem de volta, desembarcando em Marseille em 11 de fevereiro de 1945. Sete dias depois chegaria finalmente a Paris, de onde estivera ausente por quase quatro anos. Outros eram os ânimos, o alinhamento político e o perfil do teatro francês.

Henriette Morineau e “le patron”

A passagem de Jouvet pelo Brasil faz parte da história do teatro brasileiro. De um lado, por se inscrever, como mostra Teresa Guimarães, “entre os exemplos e estímulos que concorreram para os movimentos de atualização da nossa cena na década de 1940. O amadorismo culto, o profissionalismo, a atividade crítica e a cenografia, entre outras áreas, beneficiaram-se com as temporadas e a permanência do encenador francês entre nós”⁵⁸. De outro, por trazer de volta aos palcos, como atriz e diretora, a francesa Henriette Morineau. Em 1931, quando Henriette chegou ao Rio de Janeiro para se casar, ela já havia feito a primeira troca de nome, substituindo o “Rouleau” - que tomara de empréstimo do marido da mãe - por Risner. O “nome artístico”, uma alusão ao sobrenome do ebanista encarregado dos objetos de arte feitos de madeira na corte de Luis XVI, lhe fora sugerido por Albert L’Ambert, diretor da companhia na qual trabalhou durante seis anos, o último deles (1929)

⁵⁸ Cf. Teresa Guimarães, *Louis Jouvet no Brasil*, 1981, p.5. Nesse trabalho minucioso de pesquisa, a autora faz uma descrição detalhada de todos os passos e aspectos das duas temporadas de Jouvet no Brasil, valendo-se da consulta à produção escrita publicada na imprensa brasileira no período e de entrevistas com alguns dos integrantes da companhia na época (Leo Lapara, Henriette Morineau, entre outros). Além da bibliografia francesa sobre Jouvet, dos livros do próprio diretor e das memórias publicadas por atrizes e atores que excursionaram pela América Latina com a sua companhia, a autora entrevistou, em Paris, a filha caçula de Jouvet, Lisa Jouvet, que ficara na França, com a mãe, durante a prolongada ausência do pai.

excursionando pela França, Bélgica, Suíça e norte da África. Mas foi como Morineau, sobrenome do primeiro marido, o francês Georges, com quem se casou em maio de 1931, cinco dias após se instalar no Rio de Janeiro, que ela conquistou um lugar importante na história do teatro brasileiro⁵⁹.

Sua vocação para o teatro, delineada na época do colégio em Niort (cidade onde nasceu em 1908, situada a 400 quilômetros de Paris), já se fizera sentir, de forma enviesada, nos tempos de menina, quando aprendeu a dissimular sentimentos de ordem variada. Primeiro, o amor incondicional pelo homem com quem se encontrava escondida da mãe, na casa de uma tia. Tratado por ela como o “meu grande amigo”, ele era na verdade seu pai, Henry Barbier de Manteau. Amado-o mais que a mãe, por quem nutria sentimentos ambivalentes, Henriette após a morte do pai direcionou seu afeto para o padrasto, Dr. Rouleau, médico e crítico de música, de quem recebeu, ao lado do irmão pianista, as primeiras influências marcantes em termos musicais.

Dissimulação foi também um dos saldos da experiência sofrida na Primeira Guerra, quando os soldados alemães invadiram sua cidade natal e, alguns dentre eles, se instalaram em sua casa. Nesse período, Henriette fingia-se de doente para não cair nas “garras” deles e ajudava a mãe a maquiagem um soldado francês que se refugiara em sua residência e que para não ser descoberto se fazia passar por uma empregada velha e adoentada.

Finda a guerra e já no colégio, Henriette começou a representar os clássicos franceses. Mas logo se deu conta que o teatro era mais que a montagem de peças a serem encenadas por colegiais do sexo feminino. Aconselhada pelo padrasto, iniciou em 1922 a formação, em Paris, com o professor Henry Mayer. Durante esse ano, quinzenalmente, ia de Niort à capital francesa para ter aulas de dicção com ele. Responsável por colocar a sua voz no lugar certo, ele lhe mostrou as “diversas maneiras de dizer os textos, sérios, alegres, neutros, como deveria jogar a voz, dependendo da idade das personagens”. Com ele, Henriette entrou em contato com os dramaturgos mais renomados, franceses sobretudo, e aprendeu que “a voz, a maneira de se expressar, é tão importante quanto a sensibilidade”. Tendo absorvido em um ano tudo que ele poderia lhe ensinar, ela deu prosseguimento à

⁵⁹ Todas as informações relativas à vida e à trajetória de Henriette Morineau contidas nesse parágrafo e nos seguintes foram retiradas da entrevista que ela concedeu a Simon Khoury (reproduzida no livro do entrevistador, *Bastidores. Série Teatro Brasileiro*, 2001) antes de seu falecimento em 1990.

formação no Conservatoire du Théâtre de Paris, instituição que ao longo do século XIX fora considerada “como a melhor escola de arte dramática do mundo”⁶⁰.

Durante três anos, aplicou-se com obstinação. Sua meta, uma vez concluído o conservatório, era ingressar no elenco de atores da Comédie Française. Três dias antes de prestar “o exame mais importante” da sua vida, seu padrasto faleceu repentinamente. “Transtornada” com a perda do Dr. Rouleau - que a “adorava” e por quem nutria sentimentos intensos de afeto, reconhecimento e admiração - e extenuada pela viagem de Paris a Niort e de Niort a Paris, para velar o corpo dele, sepultá-lo e amparar a mãe, Henriette, embora tivesse certeza de ter feito “maravilhosamente” bem o seu monólogo (uma cena de Fedra de Racine) diante da banca examinadora, ficou perplexa quando soube que tirara o segundo lugar. Desolada com o resultado, que lhe cancelou o ingresso automático na Comédie Française, Henriette desmaiou. “Quando recobrou os sentidos”, entre as muitas palavras de estímulo que recebeu de alguns dos concorrentes e de atores consagrados da instituição, uma em especial lhe devolveu o prumo e lhe abriu as portas para a sua profissionalização como atriz: a lembrança de que a grande diva do teatro francês, Sarah Bernhardt, também ficara em segundo lugar há muitos anos atrás⁶¹. Albert L’Ambert, o autor dessa lembrança, ao despedir-se dela, disse ainda que esperava contar com ela em sua companhia⁶². E foi o que seu deus até a vinda de Henriette para o Rio, em 1931.

Mas entre 1931 e 1942, quando foi apresentada a Louis Jouvet e recebeu dele o convite para ingressar na sua companhia, Morineau esteve longe dos palcos. “Mal casada” e proibida de praticar a profissão pelo marido, ela só mantivera contato com o teatro por meio de conferências que ministrava ocasionalmente sobre os clássicos da dramaturgia francesa para um público diversificado que freqüentava a sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa). E foi ali, após o término da segunda conferência proferida por Jouvet no Rio de Janeiro, que ambos foram formalmente apresentados. Ela que já o vira

⁶⁰ Cf. Anne Martin-Fugier, *Comédienne. De Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, 2001, p. 29. Sobre a importância do Conservatório e da cena teatral francesa nesse período, consultar Christophe Charle, “L’attraction théâtrale des capitales au XIXe siècle: problèmes de comparaison”, 2004, pp.151-167.

⁶¹ Para informações detalhadas da carreira da atriz, consultar Arthur Gold e Robert Fizdale, *A divina Sarah*, 1994.

⁶² Todas as citações desse parágrafo foram retiradas da entrevista que Henriette Morineau concedeu a Simon Khoury, op. cit. p. 34.

atuar em Paris, assistira a vários de seus filmes e estivera na platéia do teatro Municipal do Rio quando da sua primeira temporada entre nós, ficou encantada com o convite para participar da companhia e dar continuidade à segunda “*tournée*” pela América do Sul. A resposta positiva era um alento para ambos. Para Morineau, porque viabilizaria a primeira atuação no Brasil como atriz, na única língua que dominava até então na perfeição, o francês, uma vez que o seu português ainda era sofrível. Para Jovet, porque diante da relação tumultuada e por um triz com Madeleine Ozeray, poderia contar com uma atriz formada na melhor tradição teatral dos clássicos franceses, apta a atuar como protagonista em algumas das peças selecionadas para a segunda *tourne*.

Depois da estréia, em 1942, no Teatro Municipal do Rio, protagonizando *Léopold le bien aimé*, de Jean Sarment, Morineau seguiu viagem com a companhia de Jovet. Largou o marido e levou a filha de ambos, Antoinette, que tinha na época nove anos e chegou a fazer três peças nas quais era necessária a presença de uma atriz mirim. Integradas na trupe, mãe e filha percorreram boa parte da América do Sul. Em Lima, no Peru, as coisas se complicaram para Morineau em razão das ameaças feitas pelo marido e endereçadas por carta. Elas não deixam dúvidas sobre as suas intenções: a “liberdade” dela em “troca da filha”. Trocando em miúdos, caso ela seguisse em frente com a companhia, a guarda da filha seria judicialmente conferida a ele⁶³.

Diante disso, Morineau recuou e voltou ao Rio, em meio a um turbilhão de emoções desencontradas, permeadas por um intenso sentimento de perda. Com o diretor francês - que ela “adorava” e que na sua visão “era mais um homem de teatro do que ator” - ela teve oportunidade de “realizar grandes trabalhos” e voltar à vida profissional. Dele recebeu ainda o seguinte conselho, quando se despediram:

“O que você não pode realizar na França ou em qualquer parte do mundo na sua língua, terá que fazer no Brasil em português! Você terá que aprender muito bem a língua, vai ter que representar e ensinar!” - Voltei ao Brasil e segui à risca suas orientações. Obedeci na íntegra e digo com muito orgulho que, com os conselhos de Jovet, aprendi a amar o Brasil e este país também ganhou uma grande atriz⁶⁴.

⁶³ As informações contidas nesse parágrafo foram obtidas na entrevista que Morineau concedeu a Simon Khoury, op. cit., p.49.

⁶⁴ Idem, pp.49-50.



Henriette Morineau

De volta ao Brasil e instalada definitivamente ao Brasil, Morineau ingressou na companhia de Bibi Ferreira. Em 1944 e ao lado dela, representou pela primeira vez em português. Em 1948, voltaria a atuar em francês, na noite de estréia do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), no monólogo *A voz humana*, de Jean Cocteau. O convite para participar da inauguração do que viria ser um marco no teatro brasileiro, expressava o reconhecimento pelo trabalho que ela vinha fazendo como atriz e diretora de Os Artistas Unidos, fundado em conjunto com o médico Carlos Brant. Nos treze anos em que esteve à frente desse grupo (1946-1959), foi uma presença marcante na cena carioca. Depois da dissolução da companhia, passou por vários grupos - entre eles, o Teatro dos Sete, dirigido por Gianni Ratto e o Oficina, por José Celso Martinez Corrêa, os quais na primeira metade dos anos de 1960 contribuíram decisivamente para um novo acerto dos ponteiros do teatro brasileiro⁶⁵.

As marcas de Jovet e de Morineau na renovação da cena teatral brasileira.

No decorrer das duas temporadas de Jovet no Brasil (1941-42), quatro dos maiores nomes da história do teatro brasileiro contemporâneo – um crítico, uma atriz, um dramaturgo e um grupo de teatro amador - ensaiavam os primeiros passos rumo a essa posição. Décio de Almeida Prado, como vimos, estreara na crítica de teatro, em 1941, na revista *Clima*. Nesse mesmo ano, Cacilda Becker (1921-1969) iniciava-se como atriz e Nelson Rodrigues (1912-1980) como dramaturgo, com a peça *A mulher sem pecado*⁶⁶. Protagonistas e artífices do movimento de renovação do teatro no país, eles sentiram de maneiras distintas a presença de Jovet entre nós. Décio, diretamente, como procurei mostrar no início do capítulo. Nelson Rodrigues, indiretamente, pela mediação do grupo carioca amador, Os Comediantes, responsável pela encenação de *Vestido de noiva*, tida por todos, e desde a sua estréia em dezembro de 1943, como o marco zero do moderno teatro brasileiro.

⁶⁵ Depois de uma rápida passagem pelo Teatro dos Sete, em 1960, atuando em *A profissão da senhora Warren*, Morineau integrou-se, em 1962, no Teatro Oficina, como atriz, nas seguintes peças: *Todo anjo é terrível*, de Ketti Frings, *O sorriso de pedra*, de Pedro Bloch, e *Andorra*, de Max Frisch. Informações obtidas no site da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro.

⁶⁶ Para uma visão mais aprofundada da obra desse dramaturgo, consultar Sábato Magaldi, *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, 1987. Ver também Ruy Castro, *O anjo pornográfico*, 1992.

Na lembrança de um dos integrantes desse grupo e mais tarde crítico de teatro, Gustavo Dória, a presença de Jovet e sua companhia obrigou-os, em 1942, a “refletirem mais demoradamente” sobre o que “deveriam apresentar como repertório”. Obviamente, prossegue Dória,

Todos nós conhecíamos a importância de Jovet, sua posição no teatro francês, sua descendência direta do movimento de Copeau. Mas jamais podíamos imaginar que o espetáculo teatral pudesse atingir aquele grau de elaboração artística. Jamais tínhamos visto uma junção tão perfeita entre texto, interpretação e montagem. Além do mais, o caráter ‘novo’ que Os Comediantes pretendiam estava perfeitamente justificado no seu aspecto mais elevado com a presença do ilustre diretor francês, que passou a ser figura comentada nos nossos meios artísticos e intelectuais. Ali estava, no seu mais apurado aspecto, a concretização de um projeto modesto que Os Comediantes pretendiam por em aplicação. Na verdade, Jovet nos ajudou e muito. Mostrou uma nova maneira de apresentar o espetáculo teatral; salientou a importância do teatro e mostrou, ainda, as possibilidades do artista brasileiro; quando de sua segunda temporada chama, para com ele colaborar, pintores e desenhistas brasileiros aqui radicados, revelando o que nós mesmos desconhecíamos”⁶⁷.

Generoso com os atores amadores, Jovet os recebia em seu apartamento, durante os sete meses em que residiu no Rio de Janeiro, em 1942. Brutus Pedreira e outros integrantes de Os Comediantes voltaram de uma dessas visitas, relembra Gustavo Dória,

“Com a “verdade estupefacente: qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade, um teatro que atingisse verdadeiramente a uma platéia, não estaria realizando nada enquanto não prestigiasse a literatura nacional! [...] O ponto de partida era o autor brasileiro”⁶⁸.

⁶⁷ Cf. Gustavo Dória “Os Comediantes”, *Dionysos*, n.22, 1975, pp.15-16.

⁶⁸ Idem, pp.16-17.

O conselho de Jovet logo se tornou uma idéia fixa do grupo⁶⁹. Era preciso encontrar um dramaturgo brasileiro à altura da pretensão do grupo e de seu diretor, o polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978) que, fugindo da Guerra, chegara no Rio de Janeiro em 6 de julho de 1941, um dia antes da estréia da companhia do diretor francês. A coincidência das datas, decorrente do panorama internacional, não implicou no mesmo destino para ambos: Jovet viera de passagem, com um objetivo claro; Ziembinski, que não falava uma palavra de português e tampouco conhecia alguém no Rio, viveu o restante da sua vida aqui⁷⁰. Em comum, partilharam o mesmo ponto de vista em relação à importância do autor nacional. Desse encontro entre um conselho dado, um ponto de vista partilhado, um grupo de amadores empenhados na renovação da cena teatral, um autor ainda desconhecido (Nélson Rodrigues) e um cenógrafo promissor (Santa Rosa), resultou o marco simbólico do teatro moderno brasileiro – segundo a opinião dominante na crítica da época, compartilhada também pelos historiados das artes do espetáculo. Como Décio de Almeida Prado fez as duas coisas e se notabilizou em ambas, vale a pena transcrever sua avaliação.

Em 1944, quando da primeira montagem em São Paulo, pelos Comediantes, de *Vestido de Noiva*, Décio afirmou, em *Clima*, que o grupo carioca estava “contribuindo decisivamente” para que o teatro alcançasse o “nível do teatro universal” e que a “ousadia do Sr. Nelson Rodrigues” era “extremamente importante e fecunda, ao procurar novos caminhos, sacudindo a pasmaceira que vai por aí”.⁷¹ Em 1984, quarenta anos depois de emitir esse julgamento, quando já era incontestavelmente o maior historiador do teatro brasileiro, Décio fez a seguinte análise do impacto causado pela encenação de *Vestido de Noiva*.

“O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção

⁶⁹ O conselho que Jovet deu aos Comediantes em 1942, para procurarem um autor brasileiro, sem o que não seria efetiva a renovação do teatro local, seria repetido, em 1947, no mesmo sentido mas com outro conteúdo, para o diretor Giorgio Strehler, fundador, junto com Paolo Grassi, do Piccolo Teatro de Milão, em 1947. Como todo diretor, Strehler tinha problemas de repertório e, de início, se interessava por peças americanas e inglesas. Num de seus encontros com Jovet, este disse: - “tu préfères le Chianti au Coca-Cola, alors monte plutôt des pièces italiennes”. E foi montando autores italianos, como Pirandello, Gozzi, Goldoni, Bertolazzi, entre outros, que Strehler efetivamente se destacou, contribuindo, assim, para a renovação do teatro italiano. Cf. “Jovet et l’acteur”, *Revue d’Histoire du Théâtre*, op. cit., p.35.

⁷⁰ Para uma visão aprofundada da vida e da trajetória profissional de Ziembinski, consultar o livro de Yan Michalski, *Ziembinski e o teatro brasileiro*, 1995.

⁷¹ Cf. Décio de Almeida Prado, *Clima*, n.13, agosto de 1944, pp.84-84.



A primeira montagem da peça “Vestido de noiva” de Nelson Rodrigues, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1943.

de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos com Álvaro Lins”⁷².

A descoberta das potencialidades do teatro brasileiro (julgado até então uma arte menor pela maioria dos literatos), propiciada pela montagem dessa peça de Nelson Rodrigues foi de ordem quase pedagógica. Segundo Décio, com ela,

“aprendíamos que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto”⁷³.

A dicção expressionista que Ziembinski imprimiu à montagem de *Vestido de Noiva*, a atuação dos grupos amadores e as duas temporadas de Jovet, no Rio de Janeiro e em São Paulo, desenharam o quadro inicial da renovação do teatro brasileiro. O movimento nessa direção no âmbito do teatro profissional não se deu, contudo, de forma linear, como atesta o início da carreira de Cacilda Becker, um dos maiores nomes do teatro nacional que, ao contrário, de Décio de Almeida Prado, Néelson Rodrigues e do grupo *Os Comediantes*, não sofreu, de início, qualquer influência de Jovet. Estreando no Rio de Janeiro, em 1941, com a peça *Altitude 3.200 metros* (comédia de Julien Luchaire encenada pelo grupo *Teatro do Estudante*), ela sequer soube que, naquele mesmo ano, ele também estivera por lá. Sua inserção como atriz profissional na Companhia de Raul Rouliem, nada tinha em comum com as concepções e com a prática teatral de Jovet. Na época, era habitual que as peças fossem montadas em menos de quinze dias, para logo serem substituídas por outra. Para dar conta desse ritmo frenético e a um só tempo precário de trabalho, os atores, nas palavras de Cacilda, “contavam sempre com o ponto. Isso sempre me pareceu um absurdo, mas quem era eu naquela época para reagir contra a norma aceita por todo o teatro?”⁷⁴.

⁷² Cf. Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*, 1988, p.40.

⁷³ *Idem*, p.41.

⁷⁴ Trechos do depoimento de Cacilda transcrito no livro organizado por Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas, *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, p.34.

Se ela não era ainda capaz de reagir, outros foram. Menos por uma questão de ousadia pessoal, ainda que este ingrediente estivesse presente, e muito mais pelo reconhecimento social e pelo prestígio cultural que desfrutavam como universitários ou membros das elites, no caso de vários dos integrantes dos grupos amadores. Ou, ainda, como estrangeiros (uma condição distinta da vivida pelos imigrantes), no caso dos diretores de teatro, de nacionalidades diversas, que para cá vieram, como o polonês Ziembinski, os franceses, Jouvet e Henriette Morineau, os italianos, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Alberto D'Aversa, o belga Maurice Vaneau. Prova eloqüente de que as notáveis transformações que se produziram no teatro brasileiro e asseguraram a sua modernidade são inseparáveis da presença desses estrangeiros e impensáveis sem a atuação deles.

Aquilo que ocorrera no âmbito da universidade, especialmente a de São Paulo, graças aos professores estrangeiros, franceses em particular (Jean Magüé, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig, Roger Bastide, entre outros) também aconteceu no campo do teatro. No mesmo período e não aleatoriamente, sob a pressão de escolhas políticas radicalizadas pela situação da Guerra na Europa e suas repercussões aqui. Desse encontro entre um novo contingente de alunos e de atores amadores (oriundos em sua maioria de famílias intelectualizadas de classe média, várias delas de distintas procedências étnicas), provenientes de cidades como o Rio de Janeiro e especialmente São Paulo (que rapidamente ganhava ares e estatura de metrópole, atestada por mudanças significativas na estrutura social e em outras esferas), com estrangeiros em início de carreira (como os professores da Missão Francesa) ou mais experientes, como os diretores de teatro (citados acima) que para cá vieram em decorrência da Guerra, deu-se a implantação de um sistema cultural e intelectual complexo, sem precedentes na nossa história⁷⁵. Dela fazem parte Louis Jouvet e Henriette Morineau.

Tal assertiva não deve, porém, ser desvinculada do exame das dimensões e inflexões de gênero nesses domínios da produção cultural brasileira. No caso do teatro havia, nesse período, uma clara demarcação simbólica entre o trabalho dos diretores que foram reconhecidos como verdadeiros “metteurs-en-scène”, todos eles homens, e o das

⁷⁵ Para uma análise densa da relação entre o processo de metropolização de São Paulo, o sistema cultural e acadêmico e as alterações na estrutura social da cidade, no decorrer dos anos 50, consultar Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura*, 2001.

atrizes como Henriette Morineau, Dulcina de Moraes, Itália Fausta e Bibi Ferreira, que também dirigiram espetáculos ao longo de suas carreiras. Em virtude do reprocessamento das marcas de gênero nessa atividade, elas, no entanto, foram vistas mais como “ensaiadoras” e formadoras de atores e atrizes do que como diretoras.

Sem entrar no mérito da formação e competência necessárias para o desempenho do trabalho de direção e ainda que os diretores estrangeiros que para cá vieram tivessem esses atributos em quantidade maior que as “ensaiadoras”, não é aleatório que as mulheres só viessem a se destacar como diretoras bem mais tarde. Ou seja, muitos anos depois do reconhecimento obtido pelos brasileiros como Antunes, Flávio Rangel, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, para citar os mais importantes que substituíram os estrangeiros nessa modalidade de trabalho cênico. Na divisão de trabalho que presidia as diversas modalidades da carpintaria teatral, as marcas de gênero estiveram presentes em todas, mas com inflexões distintas em cada uma delas. Enquanto o trabalho de ator era facultado a homens e mulheres, o da dramaturgia era privilégio ou atributo dos homens. Nesse domínio, as mulheres só iriam se aventurar a partir de finais dos anos de 1960, quando Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Maria Adelaide Amaral e Leilah Assunção⁷⁶ fizeram-se notar como dramaturgas promissoras. Entre os dois pólos, o da representação, ocupado por atores e atrizes, e o da dramaturgia, exercido pelos autores, encontravam-se os diretores e as “ensaiadoras”, com claro e diferenciado reconhecimento para os primeiros.

O peso simbólico específico de cada um desses pólos não deve, porém, nos levar a uma apreensão anacrônica da atividade teatral, na contramão da sua vivência pelas pessoas que dela participaram diretamente. No caso de Morineau, há um certo consenso entre os críticos e historiadores do teatro brasileiro de que ela não “podia competir com Ziembinski em imaginação e originalidade de visão”.⁷⁷ O que não quer dizer que essa avaliação partilhada não venha acompanhada de outra, relativa a sua importância como atriz - uma das “grandes” na época, e como formadora de atrizes e de atores, quando esteve à frente de sua companhia, Os Artistas Unidos, entre 1946 e 1959, dirigindo a maioria das peças que encenaram.

⁷⁶ Para um estudo o aprofundado da dramaturgia brasileira feita por mulheres, consultar, Elza Cunha de Vicenzo, *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*, 1992. Ver também, Leilah Assunção, *Na palma da minha mão*, 1998, e Consuelo de Castro, *Urgência e ruptura*, 1989.

⁷⁷ Cf. Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*, 1988, p.42.

Ela que, em cena, podia ser “um alambique ou um delicado frasco de perfume”⁷⁸ - como provaria a sua atuação precisa, aos 38 anos, como a sensual Blanche Dubois, em *Uma rua chamada pecado* (título da primeira montagem de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, dirigida por Ziembinski em 1947), era a mais “virilizada” das atrizes renomadas da época, em virtude da altura, do porte avantajado e da voz grossa, pesada e altiva. Sobretudo quando contrastada a Dulcina de Moraes⁷⁹, que, como ela, também conjugou o trabalho de atriz com o de diretora, mas que diferentemente dela, encarnava os atributos associados, na época, ao máximo de “feminilidade”: os olhos amendoados, a sobrancelha fina, a boca delineada, a cintura fina bem marcada, a leveza do andar, o porte esguio. Em comum, ambas dirigiram espetáculos bem cuidados, privilegiaram o “boulevard” sofisticado, empenharam-se em levar o público a apreciar um repertório mais elaborado, que, se não está na raiz da renovação teatral, em muito contribuiu para a sua sedimentação⁸⁰.

O depoimento de Laura Suarez, atriz da “velha guarda”, nascida em 1909 e cultivada como poucas, fluente no francês e no inglês, escalada quase sempre para representar mulheres sofisticadas,⁸¹ é esclarecedor:

“Quando comecei a ser dirigida por Madame Morineau, novos caminhos se abriram para mim, pois ela trazia um forte embasamento do teatro francês, e seus espetáculos eram muito bem cuidados e altamente profissionais [...] Ela ajudou a levantar o nível do teatro brasileiro (...)e foi de

⁷⁸ Segundo a visão que tinha de si mesma. Cf. entrevista que ela concedeu a Simon Khoury, op. cit. p.33.

⁷⁹ Para uma biografia alentada de Dulcina de Moraes, consultar Sergio Viotti, *Dulcina e o teatro de seu tempo*, 2000.

⁸⁰ Ver a esse respeito, Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*, op. cit., pp. 42-43: e Tânia Brandão, “Um teatro se improvisa: a cena carioca”, 2005, pp.122-140.

⁸¹ Informação obtida na entrevista que Laura Suarez concedeu a Khoury. Cf. Simon Khoury, *Bastidores*. 2001, vol. 4, p.422. Antes de iniciar-se profissionalmente no teatro, Laura Suarez cantava nas rádios do Rio, São Paulo, Montevidéu, Buenos Aires e Nova York. Filha de pais espanhóis que imigraram e enriqueceram no Brasil no ramo da hotelaria, ela recebeu uma educação esmerada. Além de estudar canto por dez anos, de representar peças em inglês nos espetáculos de final ano do colégio, ela lia bastante literatura inglesa e francesa (“só no original”). Casou-se em 1932 com o norte-americano Williams Melniker, diretor da Metro Goldwin Meyer na América do Sul. O casamento durou seis anos, os quais foram vividos nos Estados Unidos. Lá, ela atuaria como cantora e participaria da inauguração da televisão americana, a NBC, em 1938. Durante um ano e meio, foi contratada como cantora e atriz dessa emissora. Com o fim do casamento em 1939, deixou os Estados Unidos, voltou ao Brasil e retomou a carreira de atriz, iniciada em 1932, na revista musicada, *Plaquete*, de autoria de Henrique Pongetti. Daí para frente integrou diversas companhias: as de Raul Roulien, Eva Todor, Aimée e o grupo Artistas Unidos, no qual permaneceu por oito anos, de 1951 a 1959. Nele teve a experiência mais marcante como atriz, dividindo os primeiros papéis com Morineau.

importância capital na formação de uma porção de atores e na consagração de uma série de autores [...].⁸²

Vinda da parte da “única atriz brasileira que tinha gabarito e autoridade suficiente para tomar uma xícara de chá nos palcos” - na imagem expressiva do crítico Yan Michalski - essa avaliação de Morineau é sugestiva também para aquilatarmos uma das razões da sua importância entre nós: a procedência metropolitana da atriz. Ser francesa na época era um trunfo poderoso. O forte acento de Morineau, que até o final da vida falou português com sotaque, longe de um impeditivo, foi um “charme” que ela jamais deixou de explorar. Sinal eloqüente da centralidade que a França e a sua língua ocupavam no imaginário dos círculos culturais da época e da rápida incorporação de seus representantes entre eles. Sinal inequívoco também da assimetria que pontuava as relações intelectuais e culturais entre as elites brasileiras e francesas, especialmente no âmbito das trocas lingüísticas.

Se falar português com sotaque francês podia ser “chique”, “refinado” e “elegante”, o inverso era o contrário de tudo isso com sinal bastante negativo. E, em se tratando de teatro, chegava mesmo a ser um impeditivo em termos de progressão na carreira, como atesta o caso da atriz Aimée Clarisse, que, como Morineau, também participou da companhia de Louis Jouvet. Ao contrário do que sugere o “nome artístico”, Aimée Clarisse não era francesa e sim brasileira de “boa família”, batizada como Vera Amado, filha do embaixador Gilberto Amado e mulher do ator francês Léo Lapara⁸³. Apesar de ter passado a infância em Paris, onde cursou o primário no Des Oiseaux, uma das mais tradicionais escolas para meninas de elite, de falar francês fluentemente, de ter retornado à França na adolescência e lá permanecer até o início da guerra, ela só faria figurações na companhia de Jouvet e jamais alcançaria os primeiros papéis. O estatuto mais elevado de protagonista lhe fora vetado, não por razões intrínsecas às suas qualidades artísticas e, sim, porque ela

⁸² Frases transcritas da entrevista que Laura Suarez concedeu a Khoury, op. cit. p.368 e p.370.

⁸³ Léo Lapara e Vera Amado integraram-se à Companhia de Jouvet na segunda temporada pela América Latina. Naquele momento, o casal, em função da Guerra, estava vivendo no Rio. A oportunidade de participarem da trupe do diretor francês fez com que deixassem novamente o Brasil. Lapara seria desde então e até a morte de Jouvet, em 1951, um de seus colaboradores mais dedicados, tendo atuado ao seu lado como interprete, ensaiador, secretário. Seu livro de memórias, *Dix ans avec Louis Jouvet*, publicado em 1975, traz relatos dessa convivência prolongada. Para maiores informações sobre a repercussão na imprensa carioca da presença de Vera Amado Lapara entre a trupe de Jouvet, ver o trabalho de Teresa Guimarães, op. cit., pp.129-130.

falava francês com sotaque. Esse “deslize” de pronúncia era mais que uma fraqueza “lingüística”. Na visão de Jovet, era uma falha incontornável a impedir a encenação dos clássicos e dos modernos da dramaturgia francesa.

Voltando a Henriette Morineau, foi na sua companhia que, em 1953, a então atriz da novíssima geração, considerada hoje a maior intérprete viva do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro, deu a guinada necessária para a sua profissionalização, graças à influência decisiva que dela recebera. Em suas palavras,

“Ela me puxou para dentro [do teatro], me fez ver que eu tinha encontrado uma profissão qualificada, disciplinada, conseqüente. [...] Morineau era um monumento, um arquétipo. Mantinha sempre a distância própria de uma primeira figura do elenco. Não permitia intimidades, mas forjava sempre um caráter teatral. A sensação que eu tinha era a de estar diante de um primeiro-ministro. Fui sua súdita agradecida”.⁸⁴

Como toda grande atriz para quem a vida só é completa no palco, Morineau no início dos seus setenta anos, quando fez o papel de Maude, em *Ensina-me a viver*, de Collins Higgins, chegou a acalantar a fantasia de morrer representando⁸⁵. Não como a personagem que se suicidava, mas de morte natural. Nisso também Jovet lhe servira de inspiração. Em 1951, em Paris e no meio de um dos ensaios, ele sentiu-se mal e praticamente faleceu em seu camarim no teatro L’Athénée, em decorrência de um infarto fulminante. Mas se o sonho de morrer no palco não se realizou para Madame, ela teve sim o reconhecimento em vida por parte de todos os que acompanharam a sua bem-sucedida carreira no Brasil.

⁸⁴ Trechos do depoimento de Fernanda Montenegro transcrito no livro de Lúcia Rito, *Fernanda Montenegro em o exercício da paixão*, 1995, pp.49-50.

⁸⁵ Cf. Entrevista de Morineau a Simon Khoury, op. cit., p.127.

Capítulo 4 - Corpo iluminado: Cacilda Becker vista pelos críticos e pelos diretores.

Muito já foi dito e escrito sobre Cacilda Becker (1921-69). Referência obrigatória nos estudos acadêmicos e registros jornalísticos da história do teatro brasileiro nos anos de 1940 a 1970, ela comparece, nas últimas décadas, como título dos seguintes livros: *Uma atriz: Cacilda Becker* (1ª. ed. 1983), *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker* (1987), *Cacilda Becker: o teatro e suas chamadas* (1995) e *Cacilda Becker: fúria santa* (2002)¹. Os três primeiros foram redigidos ou organizados por mulheres diretamente ligadas à cena teatral, quer na condição de intérpretes e estudiosas de sua história, como Inês Barros de Almeida, Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas, quer de dramaturga ocasional, como Renata Pallotini. O último, que pretende ser uma biografia exaustiva, foi escrito por um jornalista que não a conheceu, Luis André do Prado. Sem contar as avaliações que recebeu em vida dos encenadores que a dirigiram, dos admiradores do seu trabalho e dos críticos de teatro que acompanharam a sua bem-sucedida trajetória artística, algumas delas notáveis pela capacidade interpretativa, como as de Sábado Magaldi e, especialmente, as de Décio de Almeida Prado - cuja carreira como crítico de teatro foi simultânea à de Cacilda como atriz. Ambos se iniciaram no teatro em 1941. Ela, no Rio de Janeiro, no papel de Zizi, em *3200 metros de altura*, comédia de Julien Luchaire, encenada pelo grupo Teatro do Estudante do Brasil. Ele, em São Paulo, como crítico amador de teatro da revista *Clima*, antes da sua profissionalização, a partir de 1946, no jornal *O Estado de S. Paulo*.

Conforme Cacilda crescia como atriz, Décio firmava-se como a “consciência privilegiada” da renovação da cena teatral paulista². Entrelaçadas, as carreiras de ambos se apelam mutuamente. Dentre todas as fontes disponíveis para dimensionar o impacto da atuação da atriz e apreender os meandros de sua carreira, nenhuma supera o testemunho de

¹ Cf. Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs), *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995 [1ª. ed.1983], Inez Barros de Almeida, *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*, 1987, Renata Pallotini, *Cacilda Becker: o teatro e suas chamadas*, 1995, Luis André do Prado, *Cacilda Becker: fúria santa*, 2002. Na área das ciências sociais, o único trabalho, salvo engano, dedicado a Cacilda é o artigo da antropóloga Mirian Goldenberg, “Leila Diniz e Cacilda Becker: dois estilos de ser atriz”, 2001, que reproduz de um dos capítulos do livro da autora, *Toda mulher é meio Leila Diniz*, 1995, originalmente apresentado como tese de doutorado em antropologia no Museu Nacional.

² Cf. Sábado Magaldi, “Consciência privilegiada do teatro”, 2002, p.ix.

Décio de Almeida Prado e os critérios que ele usou para interpretar o trabalho da atriz. Como bem observou Arnoni Prado, neles sobressai, “a maneira como Décio funde em Cacilda Becker a pessoa e a personagem – o corpo e o texto -, para trabalhar em seu significado mais profundo a noção [desenvolvida por ele] que, no teatro, ‘as personagens constituem praticamente a totalidade da obra’, nada existindo senão através delas”³. Por isso, é através dele e de sua pena rigorosa que se dará a primeira aproximação com Cacilda, completada, no decorrer do capítulo, pela visão dos diretores estrangeiros que trabalharam com ela, entre eles Ziembinski, que soube reconhecer o “corpo iluminado” da atriz, extraíndo dela alguns de seus melhores momentos no palco.

Aliadas à iconografia, aos livros mencionados e aos testemunhos de Cacilda e de outros atores e atrizes que com ela contracenaram, tais foram as fontes e as “vozes autorizadas” que me levaram a vislumbrar seu talento e sua força, apesar de nunca tê-la visto representar. Quando ela morreu aos 48 anos, eu era uma menina de 10 anos, cujo contato e encantamento pelo teatro nutriam-se basicamente das peças infantis de Maria Clara Machado. Por essas razões, o capítulo se inicia com um contexto informado do que era crítica de teatro em São Paulo no período em que Décio e Cacilda começaram suas carreiras, visando qualificar melhor a inovação que ambos produziram em seus respectivos domínios de atuação.

Crítico em formação.

Até a implantação de uma mentalidade propriamente universitária e acadêmica (promovida em grande parte pelas Faculdades de Filosofia que se criaram no país a partir do decênio de 30), as revistas literárias e os rodapés dos jornais eram o lugar privilegiado para a veiculação da produção dos críticos⁴. Entre as várias modalidades de trabalho simbólico praticadas no período, a crítica literária era a mais enraizada na tradição intelectual brasileira. Pois o objeto de que se nutria, a literatura, aparecia como “o fenômeno central da vida do espírito no país”⁵. Ao lado de sua contribuição decisiva para a formação de uma consciência nacional e para a pesquisa da vida e dos problemas

³ Cf. Arnoni Prado, “O teatro de Décio de Almeida Prado”, 2004, p.296.

⁴ A esse respeito, ver João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o Modernismo*, 1974.

⁵ Cf. Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, 1980, p.130

brasileiros, a literatura e seu exercício constituíam um canal privilegiado para a aquisição de prestígio e reconhecimento no campo intelectual da época. O mesmo, porém, não ocorria com outras variantes de produção cultural, como a crítica de teatro.

Décio de Almeida Prado ao se iniciar nessa área desprovida de tradição e de uma malha institucional forte que garantisse a profissionalização de seus praticantes, estava praticamente inaugurando a crítica moderna de teatro, no momento em que o "teatro moderno" estava sendo inventado na capital paulista⁶, graças também a sua atuação como diretor do Grupo Universitário de Teatro. Para escrever os primeiros artigos como crítico de teatro da revista *Clima*, Décio se valeu dos conhecimentos assistemáticos que tinha até então sobre as artes cênicas⁷. Adquiridos por meio de sua experiência como ator amador da peça *Dona Branca* (de autoria de Alfredo Mesquita), das leituras esparsas e das duas viagens que fizera para o exterior antes do lançamento da revista⁸, tais conhecimentos foram reforçados pela situação inusitada que o teatro vivia em São Paulo, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, cujos efeitos, como mostrei no capítulo anterior, foram, paradoxalmente, sentidos sob a forma de uma grande efervescência cultural.

Se as duas primeiras intervenções de Décio revista *Clima* foram motivadas pela presença entre nós da companhia de Louis Jouvet, a terceira apareceu sob a forma de uma nota para abordar a temporada que a atriz de maior prestígio na época, Dulcina de Moraes, e seu marido, Odilon Azevedo, estavam fazendo no Rio de Janeiro, com a peça *Nunca me Deixarás* (original de Margareth Kennedy). Após cumprimentar os atores pelo sucesso da montagem apresentada em 1941, o crítico expressou o desejo de que eles continuassem a manter o "compromisso" possível entre o teatro comercial e o de arte, visto que "o último parece por ora impossível no Brasil"⁹.

⁶ Cf. Maria Rita Galvão, *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*, 1981; e Décio de Almeida Prado, *O Teatro Brasileiro Moderno*, 1988.

⁷ Para uma análise abrangente da trajetória de Décio como crítico e historiador do teatro, ver Ana Bernstein, *A crítica cúmplice*, 2005 e o volume organizado por João Roberto Faria, Vilma Arêas e Flávio Aguiar, *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*, 1997.

⁸ No final de 1938, Décio foi à Europa, pela primeira vez, para visitar o amigo Paulo Emílio que estava residindo em Paris. Durante os dois meses e meio em que permaneceu na capital francesa, viu inúmeras peças de teatro. Sua segunda viagem ao exterior foi para os Estados Unidos, em 1941. Durante os três primeiros meses de 1941, esteve na Universidade de Carolina do Norte, junto com um grupo de estudantes brasileiros, e foi à Nova York para conhecer a cidade e assistir alguns espetáculos,

⁹ Cf. Décio de Almeida Prado, *Clima*, n. 3, agosto de 1941, p.102.

Atento ao que se passava na produção teatral brasileira, Décio não deixou escapar a oportunidade para expor as suas restrições ao teatro meramente comercial e para elogiar os diretores e atores que já estavam trilhando os caminhos do experimentalismo e da inovação no domínio da representação. No primeiro caso, encontrava-se Procópio Ferreira, “que queria elevar o nível de seu repertório, mas, ao mesmo tempo, não queria perder o público dos bons tempos das traduções espanholas na Boa-Vista”¹⁰.

Frente à indecisão do ator, Décio não hesitou em lhe mandar o seguinte recado pela revista:

“Sr. Procópio, raramente a arte permite acomodações. Decida-se de uma vez por todas num sentido ou noutro, escolha entre ganhar mais dinheiro, ou arriscar um pouco do que ganha em novas experiências”¹¹.

A busca da inovação, ausente em Procópio, era a marca do grupo carioca Os Comediantes. No entender de Décio, o grupo de teatro carioca estava “contribuindo decisivamente” para que o teatro brasileiro alcançasse “o nível do teatro universal”. A “ousadia do Sr. Nelson Rodrigues” parecia-lhe “extremamente importante e fecunda, ao procurar novos caminhos, sacudindo a pasmaceira que vai por aí”¹².

O entusiasmo de Décio pela montagem de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, encenada, pela primeira vez em São Paulo, em 1944, foi compartilhado pelos

¹⁰ Cf. Décio de Almeida Prado, “O teatro em São Paulo”, *Clima*, n. 9, abril de 1942, p. 115.

¹¹ Idem, *ibidem*. Muitos anos depois, Décio fará uma reavaliação da figura de Procópio no primoroso ensaio, “Procópio Ferreira: um pouco de prática, um pouco de teoria”. Nele, relembra um dos encontros que teve com o ator, na casa de Cacilda Becker, nos idos anos de 1940, em que se viu diante de uma situação ligeiramente embaraçosa, provocada por um longo e inusitado aperto de mãos. Procópio tomou a mão de Décio, mas, em vez de completar o cumprimento, começou “uma longa digressão cômica, acompanhada com grandes risadas pelos circunstantes”. Ele falava, os outros riam, e Décio, sentindo-se pouco à vontade, permaneceu de pé, por vários minutos, com a mão presa na dele, que nem a largava nem se dirigia com os olhos para ele. Refletindo sobre as razões menos evidentes do mal estar que lhe acometeu, Décio afirma que “um velado sentimento de culpa” talvez fosse a causa real do seu constrangimento. “Com ele eu iniciara a minha carreira de espectador de teatro, com ele me divertira em inúmeras farsas, repetindo em casa as frases de maior efeito, com ele me extasiara, na inexperiência dos meus quinze anos, perante os fáceis paradoxos de “Deus lhe pague”. Agora, *investido recentemente de funções críticas como um dos porta-vozes e uma das pontas-de-lança da nova geração*, contribuía com os meus escritos para abalar o seu prestígio e diminuir-lhe o campo de ação. Cumprindo embora bravamente o meu dever, não deixava de perceber o quanto havia de cruel naquilo que me parecia às vezes algo semelhante ao sacrifício ritual do pai”. Cf. Décio de Almeida Prado, *Peças, pessoas, personagens*, 1993, p.43, grifos meus.

¹² Cf. Décio de Almeida Prado, “Os Comediantes em São Paulo”, *Clima*, n. 13, agosto de 1944, pp.83-84.

demais editores de *Clima*. Todos eles interessados no movimento de renovação teatral que estava ocorrendo na capital paulista. Em 1942, Alfredo Mesquita criou o Grupo Experimental de Teatro. No ano seguinte, Décio e Lourival Gomes Machado fundaram o Grupo Universitário de Teatro. Cinco anos mais tarde, eles se integrariam à Escola de Arte Dramática: Décio, como professor regular de história do teatro; Lourival, como conferencista no domínio da história da arte. Também em 1948, eles se ligariam ao recém-criado Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Décio, como encenador de um espetáculo amador; Lourival, como autor da peça *Raquel*, representada pelo grupo fora do circuito comercial e muito bem recebida por Sérgio Milliet.¹³

O envolvimento de Décio e de Lourival com o teatro de ponta que se fazia na época era acompanhado pelos amigos mais próximos. Gilda de Mello e Souza escreveu, em 1939, um dos textos do programa da peça *Dona Branca*, traduziu *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, para o TBC e, entre 1948 e 1958, foi professora de estética na Escola de Arte Dramática. Antonio Candido, que em 1945 havia escrito um artigo de crítica de teatro para o *Estado de S. Paulo*¹⁴, também deu a sua contribuição para o TBC: traduziu a peça *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh, e participou em alguns de seus espetáculos, como "ponto". Não era, aliás, a primeira vez que fazia isso. Durante a vigência do Grupo Experimental de Teatro (1943-1948), ele e Ruy Coelho atuaram como "pontos" do grupo¹⁵.

¹³ Na coluna que mantinha em *O Estado de S. Paulo*, o crítico paulista deixou registrado o seguinte comentário: "*Da peça de Lourival Gomes Machado, 'Raquel', já se disse que opunha à paixão romântica, ao devaneio poético e ao misticismo idealista, a escolha necessária da realidade cotidiana, o sacrifício fecundo da obediência à regra. Peça escrita por um sociólogo, tinha que assumir ainda que sob a forma bíblica, a defesa de uma filosofia social. Acontece, porém, que o sociólogo é também crítico de arte e, portanto, artista potencial*" Escrito em 1951, esse comentário foi reproduzido em Sérgio Milliet, *Diário Crítico*, 1981, vol. III, p.11

¹⁴ Cf. Antonio Candido, "Renovação teatral", *O Estado de S. Paulo*, 18 de janeiro de 1945.

¹⁵ Esse interesse pelas artes cênicas foi um dos fatores que propiciou a formação do círculo de amigos do qual faziam parte desde os tempos em que eram estudantes universitários e não tinham lançado ainda a revista *Clima* que os projetou na cena cultural paulista. No início de 1939, Décio e Lourival tentaram montar um grupo de teatro na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Juntos decidiram encenar a peça *Asmodée*, de François Mauriac. Traduzida por Décio, Helena Gordo e Gilda de Mello e Souza (então, Moraes Rocha), a peça não chegou a ser representada. Serviu, no entanto, para estreitar os laços de amizade entre eles e os novos amigos da Faculdade: Ruy Coelho e Antonio Candido. Paulo Emilio, na Europa, só seria incorporado no final de 1939, quando de sua volta para São Paulo. Mas antes disso, já estava criado o "Grupo Clima", cuja formação, como vimos no primeiro capítulo, remonta ao espaço da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, e a um de seus cursos mais concorridos na época: o do professor francês de filosofia, Jean Maugüé.

A paixão de Décio pela dramaturgia, iniciada na adolescência, sedimentou-se na primeira metade do decênio de 1940, quando se encarregou da seção de teatro da revista *Clima* e dirigiu o Grupo Universitário de Teatro. Munido de algumas leituras esparsas, dos espetáculos que vira no exterior e no Brasil, e sem quase nenhuma experiência de palco, Décio tornou-se em 1943, diretor desse grupo de atores amadores. Naquele momento e em suas palavras,

"Intuíva confusamente os fins, mas não dispunha dos meios técnicos indispensáveis para atingi-los. Era, na melhor das hipóteses, o famoso homem de um olho só que em terra de cegos se arvora em rei. Isso numa época em que o teatro moderno estava por ser inventado em terras brasileiras (meses depois explodiria o *Vestido de Noiva*, na encenação de Ziembinski)"¹⁶

A primeira peça que Décio dirigiu, em 1943, *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, não teve o mesmo impacto da montagem de *Vestido de Noiva*. Mas nem por isso passou despercebida entre os mais atentos com a atualização da cena teatral paulista. Entusiasmado com o primeiro resultado desse empreendimento de atores amadores dirigidos por Décio, o modernista Oswald de Andrade manifestou a sua aprovação incondicional com o que vira, no artigo "Diante de Gil Vicente", publicado em 1944 no *Estado de S. Paulo*.

Ele que cunhara a expressão "chato-boys" para definir os integrantes de *Clima*, afirmou que, desta vez, eles estavam de "parabéns". E completou:

"Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. *Funcionários tristes da sociologia*, quem havia de esperar desses parceiros (...) aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao AUTO DA BARCA de Gil Vicente, levado à cena em nosso teatro principal? Honra aos que tiveram a audaciosa invenção de restaurar no palco um trecho do Shakespeare lusitano, com os elementos nativos que possuíam. Os Srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado (...) secundados pela pequena TROUPE universitária, ficam credores de nossa admiração por terem realizado diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu"¹⁷.

¹⁶ Cf. Décio de Almeida Prado, *Peças, pessoas, personagens*, 1993, p.140

¹⁷ Cf. Oswald de Andrade, "Diante de Gil Vicente", *Ponta de lança*, 1972, pp.65-66, grifos meus. (Reprodução do artigo publicado, em 1944, no jornal *O Estado de S. Paulo*).

Com esses elogios rasgados o escritor modernista expressou seu reconhecimento pela "glória da estréia do grupo universitário que montou Gil Vicente à altura das intenções quinhentistas."¹⁸ Coroamento à parte, ele não perdeu, contudo, a oportunidade para explicitar mais uma vez a sua ironia em relação à formação universitária dos dirigentes do grupo, os "chato-boys" e "funcionários tristes da sociologia". O incômodo sentido por Oswald, para além das idiossincrasias de sua personalidade avassaladora, sinaliza, conforme vimos no segundo capítulo, um aspecto mais geral das transformações em curso no campo intelectual do período, desencadeadas pela fundação da Universidade de São Paulo. Por isso, ele não seria o único a manifestar sentimentos ambivalentes - de recusa, desconfiança, ressentimento, surpresa e admiração - frente à mentalidade universitária que estava sendo construída no período, graças também à atuação da turma de Clima. Parte dessa ambivalência, expressa pela empolgação com o que vira na estréia do grupo de atores amadores dirigidos por Décio, indica que eles estavam mais afinados com os rumos tomados pela cultura moderna do que o ressentimento de Oswald gostaria de deixar entrever.

* * * *

Por conta da atuação como crítico e diretor de teatro, Décio de Almeida Prado foi convidado por Júlio de Mesquita Filho para escrever em *O Estado de S. Paulo*, como colaborador fixo. O ano era 1946 e suas críticas tiveram repercussão imediata. Ligado ao movimento de renovação da dramaturgia brasileira, embasado naquela altura em conhecimentos cada vez mais sólidos, ele combateu a crítica impressionista de espetáculos que caracterizava a produção da geração anterior. No decorrer dos 22 anos (de 1946 a 1968) em que atuou como crítico desse jornal, enfrentou com maestria o desafio de "extrair da massa informe de impressões que vão se acumulando (no) espírito, durante o espetáculo, em camadas sucessivas e às vezes contraditórias, um relato coerente e dotado de um relativo enredo, no sentido aristotélico de conter princípio, meio e fim"¹⁹.

¹⁸ Idem, p.66

¹⁹ Cf. Décio de Almeida Prado, *Exercício findo*, 1987, p.13.

O resultado desse desafio encontra-se nos dois primeiros livros que escreveu: *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947-1955)*, e *Teatro em progresso*. Publicados em 1956 e 1964, respectivamente, contemplam o melhor da produção de Décio de Almeida Prado como crítico profissional de teatro na imprensa paulista. Seu terceiro livro, *João Caetano, o ator, o empresário e o repertório*, expressa a reorientação intelectual produzida pela experiência como professor da Universidade de São Paulo²⁰. "Lidando com autores e peças que brilharam intensa mas fugazmente em constelações literárias já extintas"²¹, o livro atesta a um só tempo a maioria acadêmica do autor e a indiscutível competência como analista e historiador do teatro brasileiro. Com *João Caetano*, Décio obteve, aos 54 anos, o título de doutor pela Universidade de São Paulo. A tese, defendida na área de estética sob a orientação de Gilda de Mello Souza, permitiu-lhe passar da condição institucional incômoda de doutorando temporão para a posição segura de orientador de mais de uma geração de pesquisadores universitários.

Sua trajetória profissional como crítico e professor contribuiu de maneira decisiva para que o teatro brasileiro ganhasse cidadania plena no mundo acadêmico e na cena cultural paulista. E foi como crítico que Décio acompanhou, com entusiasmo sempre renovado, a carreira fulgurante de Cacilda Becker.

Uma pessoa e um teatro: Cacilda Becker

Cacilda e Décio, como vimos, iniciaram-se no mundo do teatro no mesmo ano, em 1941. Ela no Rio de Janeiro, como atriz; ele, em São Paulo, como crítico amador de teatro de *Clima*. Se o ano de ingresso foi o mesmo, completamente distintas, no entanto, eram as

²⁰ Em 1966, Décio se integrou ao corpo docente da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. A atuação de Antonio Candido foi decisiva para que isto ocorresse. Graças à sua intermediação junto ao catedrático da Cadeira de Teoria Literária, José Aderaldo Castello, Décio foi incorporado à Cadeira de Literatura Brasileira. Mas por um acordo interno entre eles, concentrou a atividade docente nos cursos de Teoria do Teatro e Teatro Brasileiro. Contratado como professor colaborador, desobrigado de funções administrativas por possuir apenas o diploma de bacharel em filosofia, Décio ampliou os seus interesses intelectuais a partir dessa experiência universitária. Ele que até então exercera com regularidade a crítica de teatro em *O Estado de S. Paulo* e trabalhara na Escola de Arte Dramática, como professor de História Geral do Teatro, voltou-se sobretudo para análise da história do teatro brasileiro.

²¹ Cf. Décio de Almeida Prado, *João Caetano: o ator, o empresário e o repertório*, 1972, p.1

concepções de ambos sobre as artes cênicas naquele momento. Ligado especialmente ao que se passava na cena teatral francesa e empenhado em construir, aqui, as condições necessárias para a implantação do teatro moderno brasileiro, em 1941 Décio estava a anos-luz de distância de Cacilda nesse domínio. Destituída de quase todo tipo de capital (social, econômico e cultural) e vendo esvaír o sonho juvenil de ser dançarina, Cacilda mudou-se de Santos para o Rio em 1941, para tentar a vida profissional como atriz. Sua familiaridade com o teatro, entretanto, era nula: até então, nunca tinha visto um espetáculo e, quando subiu ao palco, foi para dar continuidade a uma rotina de trabalho que vinha emperrando o ajuste do teatro brasileiro às transformações em curso na cena teatral internacional.

Ela, que nos seus melhores momentos como atriz, viria a ser “uma pura chama ardendo diante de nós”²² - tal o impacto de várias de suas atuações no palco -, iniciara-se na contramão das concepções teatrais de Décio. A lembrança desse começo dá uma idéia precisa da distância que os separava. Quando Cacilda ingressou na vida profissional,

“(...) os atores não recebiam o texto da peça, mas apenas folhas soltas de papel com as falas que teriam de dizer em cena, após uma deixa de outra personagem. Neste caso, todo o aspecto do relacionamento das personagens era sempre um mistério só desvendado em cena. Na época, normalmente, montavam-se peças de 15 em 15 dias. Os atores contavam sempre com o ponto. Isso sempre me pareceu um absurdo, mas quem era eu naquela época – pergunta-se Cacilda - para reagir contra a norma aceita por todo o teatro?”²³.

Ou melhor, por quase todo o teatro. Isto é, pela maioria dos integrantes do teatro profissional. Mas não pelos amadores (atores, diretores e críticos) que estavam em vias de produzir, no país, uma transformação capital no modo de fazer e conceber as artes cênicas.

Em 1943, os caminhos de Décio e de Cacilda cruzaram-se pela primeira vez. Temporariamente instalada em São Paulo, ela foi dirigida por ele na peça *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, encenada pelo Grupo Universitário de Teatro. No papel da alcoviteira Brígida Vaz, que criava as meninas para os cônegos da Sé, Cacilda compusera a

²² Cf. Décio de Almeida Prado, “Adeus a Cacilda”, *O Estado de S. Paulo*, 15.6.1969.

²³ Trechos do depoimento de Cacilda transcrito no livro organizado por Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas, *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, p.34.

personagem praticamente sozinha. Nas palavras de Décio, ela “enegrecera as mãos, desfigurara o rosto com uns traços que me pareceram exageradíssimos, mas que funcionavam perfeitamente à distância, modificara a voz, modulara a palavra como que acariciando melodicamente cada sílaba”²⁴. Nessa montagem, Décio recebeu de Cacilda duas lições:

(...)“primeiro, que a vaidade do artista, a legítima vaidade do artista, que em Cacilda já era muito grande e aumentaria com a idade, nada tem a ver com o narcisismo pessoal, com o desejo de se mostrar bela e atraente. A beleza que ela perseguia era de outra natureza. Segundo, que a arte de representar, exige tanta imaginação criadora quanto a de escrever. O dramaturgo fornece as palavras. O resto, que na hora da representação é quase tudo, compete ao ator”²⁵.

Essa avaliação apaixonada dá bem o tamanho do impacto que Cacilda exerceu sobre Décio naquele momento - sobretudo se não perdermos de vista que, adepto dos princípios estéticos defendidos pelo grupo do Cartel (criado, em 1927, por Louis Jouvet, Charles Dullin, George Pitoëff e Gaston Baty), Décio estava empenhado em fazer valer aqui, a hierarquia de valores que recebera dos ensinamentos de Jouvet, os quais concediam ao texto o lugar central, relegando a um segundo plano, ainda que fundamental, os atores e até mesmo os diretores²⁶. Um entre os muitos impactos que Cacilda produziria em Décio e que ele deixaria registrado dali para frente, não mais como diretor amador e sim como crítico de teatro de *O Estado de S. Paulo*, ao longo dos vinte e dois anos que escreveu para o jornal. No decorrer desse tempo, ele foi de longe o crítico que melhor rastreou, acompanhou e avaliou os vinte e oito anos de carreira da atriz.

Cacilda que, de início, nada sabia sobre teatro e que quando começou a se enfronhar no meio, não se envergonhava de preferir as peças “gostosas” às de qualidade literária indiscutível, encontrou em Décio o seu intérprete mais qualificado, a um só tempo generoso e exigente, graças às condições favoráveis que, permitindo a renovação da cena teatral paulista nos anos de 1940, possibilitaram também o encontro dos dois. De um lado, em

²⁴ Cf. Décio de Almeida Prado “Cacilda, paixão e morte”, in: *Peças, pessoas e personagens*, 1993, p.141.

²⁵ *Idem*, *ibidem*.

²⁶ Sobre a influência de Louis Jouvet na formação teatral de Décio, rastreada no capítulo anterior, consultar também Ana Bernstein, *A crítica cúmplice*, 2005 e Sábato Magaldi, “Consciência privilegiada do teatro”, 2001, pp. ix-xv.

virtude da atuação dos grupos amadores, como o Grupo Experimental de Teatro e o Grupo Universitário de Teatro (no qual, como vimos, Cacilda foi dirigida por Décio) e, de outro, pela criação, em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia²⁷. Capitaneados por Franco Zampari, secundados pelo apoio recebido do jornal *O Estado de S. Paulo* e aplaudidos por um público de extração majoritariamente burguesa, os atores, encenadores, críticos, empresários, professores de arte dramática e cenógrafos vinculados ao TBC, formavam, segundo Décio,

(...) “um esquadrão cerrado e aguerrido que em poucos anos subverteu todo o quadro do teatro brasileiro, imprimindo-lhe novas práticas e novos princípios. Os espetáculos anteriores organizavam-se por assim dizer das partes para o todo. Cada ator interpretava a seu modo o seu papel e daí resultava o conjunto - quando resultava. Invertemos a precedência. Primeiro, a visão total, nascida de uma só inteligência e de uma só sensibilidade. Depois, a obediente execução coletiva. A figura do encenador, encarregada de conferir unidade ao espetáculo, fazia assim a sua entrada triunfal em palcos brasileiros, cinquenta anos após ter sido inventada na Europa”.²⁸

Décio foi, por assim dizer, o crítico de plantão dessa bem-sucedida iniciativa empresarial e artística. E Cacilda, a sua primeira atriz, antes da eclosão dos conflitos que culminaram com o seu afastamento em 1957, para fundar a própria companhia. Sucesso de público e de crítica, superando-se a cada novo papel, sua ascensão como atriz, verdadeiramente vertiginosa, mimetizava o crescente prestígio do TBC junto ao público paulista nos seus primeiros anos de existência. Conforme ela crescia como atriz, Décio se notabilizava como crítico. A cada nova montagem do TBC e a cada nova representação de Cacilda, os elogios que ele lhe endereçava se multiplicavam em sua coluna não assinada, sob a forma de notas da redação (como era costume naquela época) em *O Estado de S. Paulo*. Vindos de alguém como ele - universitário de formação, sintonizado com o que de mais relevante estava sendo produzido na cena teatral em âmbito internacional, em luta aberta contra a crítica impressionista que pautara a apreensão anterior do teatro brasileiro, empenhado em produzir uma crítica exaustiva e compreensiva de cada espetáculo em

²⁷ Para uma visão mais abrangente das transformações que estavam se produzindo no teatro em São Paulo na época, conferir Albert Guzik, *TBC: crônicas de um sonho*, 1986, Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira (orgs.), *Dionysos*, n.25, 1980, David José Lessa, *O espetáculo da cultura paulista*, 2002, Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura*, 2001.

²⁸ Cf. Décio de Almeida Prado, *Peças, pessoas, personagens*, 1993, pp.95-96.

pauta, iniciada com uma avaliação do texto, do trabalho do diretor, dos atores e dos cenógrafos e encerrando-se com uma visão geral do espetáculo -, tais apreciações entusiasmadas nada têm desses elogios “bombons”, tão comuns nas críticas impressionistas.

Emitidos por Décio e aplicados a Cacilda, os elogios vinham sempre acompanhados por uma observação pormenorizada do trabalho da atriz, que estava longe de ser uma principiante quando se integrou ao TBC, em 1948. Durante os sete anos anteriores, divididos entre Rio e São Paulo, ela atuara com atriz profissional em companhias de feição tradicional, como as de Raul Roulien e de Bibi Ferreira, e em alguns dos grupos que mais contribuíram para a renovação do teatro brasileiro ocorrida na época, como Os Comediantes, o Teatro do Estudante do Brasil e o Grupo Universitário de Teatro. Nesses sete primeiros anos de vida profissional, encenara 28 peças, protagonizara papéis muito diferentes e trabalhara com atores, atrizes e diretores de distintas procedências e filiações estéticas. Reunira nessa experiência uma bagagem diversificada que continha a um só tempo o melhor e o pior da rotina de trabalho no teatro na época: velhos modos de fazer e conceber as artes do espetáculo misturados àqueles, mais modernos, que despontaram na década de 1940. Ao ingressar no TBC, com 27 anos de idade, ela trazia, assim, o “antes e o depois” que dividiu a história do teatro brasileiro. Mas como sua formação cultural era ainda muito rala, apesar da garra, da obstinação, da disciplina e do talento já demonstrados, foi só no TCB que a sua carreira deslançou de fato, como resultado de um conjunto de circunstâncias muito precisas, no interior das quais se mesclam condicionantes de ordem social, institucional, artística e biográfica. Sobre isso falarei depois.

Por hora, vale reter algumas das observações de Décio sobre o desempenho de Cacilda no decorrer dos nove anos em que permaneceu no TBC, de 1948 a 1957. Nesse período, ela atuou em 23 peças e fez alguns dos papéis que a projetaram como a maior atriz brasileira da época, como Inês (em *Entre quatro paredes*, de Sartre, direção de Adolfo Celi), Alma Winemiller (em *O anjo de Pedra*, de Tennessee Williams, direção de Luciano Salce), Pega-Fogo (em *Pega-Fogo*, de Jules Renard, direção de Ziembinski) e Mary Stuart (drama de Schiller, direção de Ziembinski). Essas quatro personagens - uma lésbica que precisa dos sofrimentos dos outros para existir, uma solteirona neurótica, a um só tempo delicada e irascível, um menino amadurecido pelo sofrimento, e uma rainha que perde a

vida no plano político, mas a ganha no plano moral e religioso – foram representadas com intensidade máxima por Cacilda. Não por conta de qualquer verossimilhança física dela com as personagens e, sim, pelo engenhoso mecanismo de burla acionado pelas convenções teatrais, que, corporificadas numa atriz do porte de Cacilda, permita-lhe “fazer misérias” no palco.

Como Inês, na peça de Sartre, que estreou no TBC em janeiro de 1950, Cacilda não tinha, segundo Décio, “nem o físico, nem o tipo de voz ideal para o papel. Não poderia portanto, impor-se pela mera presença, por essa afinidade entre a personagem e a atriz, entre a criatura e a ficção, que significa muitas vezes metade do êxito”²⁹ - mas que para ser completo exige mais que isso. A representação bem-sucedida implica “superar com o espírito tais dificuldades”, forçando “vitoriosamente os limites da própria personalidade”. Foi o que se deu com Cacilda. Nas palavras de Décio, ela ofereceu o “desempenho mais seguro da peça, extraordinário como firmeza e homogeneidade, progredindo dramaticamente do primeiro ao último minuto”³⁰.

Poucos meses depois, em agosto de 1950, Cacilda reafirmaria esse desempenho num registro mais alto. No papel de Alma Winemiller, “entregue ao próprio temperamento nervoso, abandonada (numa) cidadezinha sem horizontes, entre a mãe imbecil e o pai que vive a léguas de distância, sentindo formar-se a volta de si essa simpatia humilhante que nasce da piedade e presenciando já a frustração e a neurose irem-se imprimindo lenta, seguramente, nos seus gestos tímidos e desajeitados”³¹, ela não deixaria dúvidas sobre o quanto pode render um grande papel nas mãos, no corpo e na alma de uma grande atriz. Eletrizado, o público a assistia deixando cair “a máscara de professorinha pública, o formalismo de filha de pastor protestante, solteirona por antecipação, revelando somente o que havia nela de melhor – a sua feminilidade reprimida, a sua exaltada sensibilidade, a sua flama”³².

Mas se a todos, e a Décio especialmente, tinha parecido que a personagem Alma Winemiller “havia marcado o ponto mais alto” da carreira de Cacilda e que, pelo menos tão

²⁹ Essa avaliação de Décio, escrita em 1950 e originalmente publicada em *O Estado de S. Paulo*, foi republicada junto com outras críticas feitas por ele no período, no livro *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947-1955*, cuja primeira edição, pela Martins Editora, data de 1956. Em 2001, esse livro foi reeditado pela Perspectiva, com um prefácio de Sábato Magaldi.

³⁰ Cf. Décio de Almeida Prado, *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, 2001, p.247.

³¹ Idem, p.255.

³² Idem, p.254.

cedo, “não seria possível ir mais longe”, *Pega-Fogo* comprovou como estavam enganados “ao admitir limites para ela”. No papel de uma criança prematuramente amadurecida pelo sofrimento, Cacilda mostrou que “suas imensas possibilidades (eram) ainda mais vastas e profundas do que pensávamos”. Atingindo um período de plena maturidade artística, ela começava “a elevar o nosso teatro a alturas raramente alcançadas mesmo pelo melhor teatro de outros países”. Empolgado com a ascensão de Cacilda, fruto no entender do crítico de uma mistura bem dosada de disciplina, talento, trabalho árduo e amor pela profissão, Décio oferece um quadro vívido e imagético da força da atriz.

“Não é sem emoção que há dois anos (isto é, de 1948, ano de criação e de inserção de Cacilda no TBC, a 1950, data da encenação da peça) São Paulo acompanha a carreira dessa mulher, na aparência tão frágil, que se vai consumindo pelo teatro diante dos nossos olhos, emagrecendo de papel a papel, à medida que mais se afina a sua arte. Cacilda vive do teatro e para o teatro, a ponto de se ter reduzido materialmente, pela sobrecarga de trabalho, pela exaustão física, a um vibrante feixe de nervos, como se a atriz dispensasse tudo que não constitua matéria para a sua arte, tudo que não seja sensibilidade nervosa”³³.

O essencial dessa observação, a idéia de que a força da atriz residia num “vibrante feixe de nervos”, se repetiria nas críticas subseqüentes de Décio e se tornaria uma das palavras chaves para caracterizá-la, quer da parte dos encenadores que a dirigiram, quer dos críticos de teatro que, na esteira deixada pelo pensamento de Décio, fizeram suas as palavras dele. Comentando a representação de Cacilda no papel da rainha escocesa, Mary Stuart, encenada pelo TBC em 1956 (na qual ela contracenou com a irmã, a atriz Cleyde Yáconis) e após passar em revista os pontos altos de sua atuação, Décio afirma que ela estava especialmente preparada para viver o drama de Schiller. “Consagrada como a maior atriz brasileira”, ela, que era “uma atriz essencialmente moderna”, deu à personagem a voltagem certa de emoções: “o pudor na emoção, o sofrimento autêntico, despido de qualquer exibicionismo”. Para tanto, contou com aquilo que, na visão do crítico, mais a singularizava e destacava na cena teatral da época: não as suas qualidades físicas - relativamente minguadas quando comparadas às de outras atrizes da época, como Tônia

³³ Idem, p.262.



Cacilda Becker como “Mary Stuart” (1955) e, abaixo, interpretando o menino “Pega-fogo”, de Jules Renard (1950).



Carrero e Maria Della Costa, que se destacavam pela beleza, ou Dulcina de Moraes, cuja projeção de voz era bastante superior - tampouco o seu estilo, mas, fundamentalmente, a sua “flama interior”³⁴, nas certeiras palavras de Décio, que seriam corroboradas por todos os encenadores estrangeiros que a dirigiram no TBC.

O italiano Ruggero Jaccobi - que chegara ao Brasil em 1946, com 26 anos - dirigiu Cacilda no teatro por três vezes (duas em 1950 e uma em 1952), mas se o seu trabalho como diretor da atriz no teatro foi pequeno (quando comparado, por exemplo, ao de Ziembinski) na televisão ele teve um papel importante, pois a dirigiu em várias peças produzidas, ao vivo, pelo Teatro Cacilda Becker para a TV Recorde de São Paulo ³⁵. Na avaliação de Jaccobi, a singularidade de Cacilda residia

(...) “na capacidade de tradução do papel escrito em pauta fisiológica – se é lícito dizer assim. (...) Logo que ela começava a pronunciar as palavras, elas deixavam de ser palavras: elas eram os fios, os feixes de fio desse sistema nervoso. Havia, por assim dizer, uma espécie de eletricidade na palavra e no gesto de Cacilda. Ela se movia pelo palco desencadeando uma série de choques elétricos. Diz-se comumente de uma pessoa que ela é um feixe de nervos, mas, no caso de Cacilda, isto tinha sido aproveitado profissionalmente. A isso veio se acrescentar a grande versatilidade, aquela curiosidade intelectual pela qual ela queria continuamente experimentar-se em alguma coisa diferente, da tragédia à comédia de humor, do drama sentimental a certas formas de vanguarda, dos papéis de velha ao de menino – como o famoso Pega-Fogo. Não ficava satisfeita nunca: queria mudar continuamente e tornar cada vez mais amplo o registro do próprio repertório”³⁶.

Essa avaliação de Jaccobi é amplificada nas palavras do belga Maurice Vaneau³⁷, que a dirigiu em 1965, no papel de Marta, em *Quem tem medo de Virginia Woolf*, de

³⁴ Essa e as demais citações desse parágrafo foram retiradas do segundo volume de críticas de Décio, originalmente publicado em 1964, pela Livraria Martins Editora, e republicado em 2002, com uma introdução de João Roberto Faria. Cf. Décio de Almeida Prado, *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-64)*, 2002, pp.4-5.

³⁵ Para uma análise detida da trajetória artística de Jaccobi, ver Berenice Raulino, *Ruggero Jaccobi: presença italiana no teatro brasileiro*, 2002.

³⁶ Trechos da entrevista que Jaccobi concedeu, em março de 1981, em Roma, para Júlio Lerner. Reproduzida em Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs), *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, p.137.

³⁷ Maurice Vaneau estreou no TBC em 1956 e, desde então, radicou-se no Brasil. Assim como Jaccobi, ele dirigiu Cacilda, no teatro, por três vezes: uma no TBC e duas no TCB (Teatro Cacilda Becker). Para maiores informações sobre ele, ver Leila Gouvêa, *Maurice Vaneau: artista múltiplo*, 2006.

Edward Albee, um dos maiores sucessos da atriz na década de 1960, quando ela já era dona da sua própria companhia. Nas palavras desse diretor, Cacilda “tinha um fôlego de atriz que permitia pegar, dominar, mastigar a personagem e depois cuspi-la, ou então deixá-la derreter-se, projetá-la devagar ou com força, em todos os aspectos que a personagem poderia ter”³⁸.

Se todos que trabalharam com ela ou que escreveram sobre ela são unânimes no reconhecimento de sua capacidade extraordinária como atriz, também o são na indicação de alguns de seus atributos físicos menos bem “resolvidos”: a voz de curta extensão e de timbre ligeiramente martelado, a estranha maneira que ela tinha de acentuar a última sílaba de cada palavra e, principalmente, a magreza extremada para os padrões da época. Consciente desses “defeitos”, Cacilda dizia:

“É sabido que tenha voz muito pequena e alguns apontam em mim um defeito de respiração de pronúncia. Refuto o primeiro porque ele só aparece quando estou depauperada (não se trata de característica de atriz, mas da mulher que às vezes chega a pesar 40 quilos). Quanto à pronúncia, a minha é de fato particular, involuntariamente. Vigiando muito, o defeito se torna menor. Acentuo a última sílaba de cada palavra. Mas essa é uma característica pessoal, desde criança”³⁹.

Tais atributos, porém, nem de longe comprometeram a carreira da atriz. Quando da sua morte prematura e chocante, ocorrida em 1969, como consequência de um aneurisma cerebral que a fulminou, aos 48 anos, praticamente no palco - de onde foi retirada às pressas no intervalo de *Esperando Godot*, ainda vestida com seus trajes de clown - inúmeras foram as avaliações apaixonadas que recebeu como homenagem póstuma⁴⁰. Pungentes em sua maioria, uma delas, em particular, condensou com economia máxima de linguagem as razões do seu magnetismo como atriz e o seu legado para o teatro brasileiro. Nas palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade,

³⁸ Trechos da entrevista que Maurice Vaneau concedeu, em junho de 1981, a Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes, organizadoras do livro *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, pp.150-51.

³⁹ Trechos do depoimento “Cacilda por ela mesma”, reproduzido em Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs), *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, pp.43.

⁴⁰ Para um depoimento detalhado e apaixonado sobre o que se sucedeu com Cacilda em sua última apresentação no palco, ver “O último sinal” entrevista concedida por Walmor Chagas a Walmir Santos, publicada no Suplemento “Mais” da *Folha de S. Paulo*, em 9 de abril de 2006.

“A morte emendou a gramática.
 Morreram Cacilda Becker.
 Não era uma só. Era tantas (.....)
 Mary Stuart
 Marta de Albee
 Margarida Gauthier e Alma Winemiller (....)
 outras muitas, modernas e futuras,
 irreveladas.
 Era também um garoto descarinhado e astuto: Pega-Fogo
 E um mendigo esperando infinitamente Godot.
 Era principalmente a voz de martelo sensível
 Martelando e doendo e descascando
 a casca podre da vida
 para mostrar o miolo de sombra
 e a verdade de cada um nos mitos cênicos.
 Era uma pessoa e um teatro.
 Morreram mil Cacildas em Cacilda.”

Beleza roubada

Se, como demonstrado acima pelo testemunho eloqüente dos que a viram representar, Cacilda não foi prejudicada por seus atributos físicos menos favoráveis, isso se deve, antes de tudo, às artimanhas das convenções teatrais, que, potencializadas por uma atriz da sua estatura, permitem burlar constrangimentos de ordem variada – físicos, sociais e de gênero. Fosse outra a sua profissão - ou, na ausência de uma palavra mais precisa, o seu “talento”- e esses atributos poderiam ter sido, se não fatais, ao menos restritivos à ascensão na carreira. E aqui tocamos num ponto que me parece central para aquilatarmos dimensões menos evidentes na conformação de determinadas trajetórias femininas: a beleza ou a sua ausência. Fartamente presente na mídia para retratar, realçar ou diminuir as mulheres sob seu foco, sobretudo em se tratando de modelos, atrizes ou “políticas”, a beleza raramente aparece como dimensão relevante na análise das trajetórias femininas feitas por historiadores e cientistas sociais. A não ser como referência ocasional, ligeiramente envergonhada, posto que ‘menor’ diante de coisas ‘maiores’. O contrário, portanto, do que ocorre nas conversas rotineiras de fãs, admiradores e detratores dessas carreiras femininas.

Saber se a então prefeita de São Paulo, Marta Suplicy⁴¹, na festa do seu segundo casamento, ocorrida em 2003, usaria ou não um modelo “leve” e “sofisticado”, de tonalidade “apropriada” para “realçar” o tom da pele e a cor de seus olhos; ou, para usar um exemplo mais longínquo no tempo e no espaço, se o traje sóbrio e discreto com que Eva Perón se paramentava no seu dia-a-dia de primeira dama, era simetricamente inverso ao brilho dos seus vestidos-de-noite, parecem ser questões adequadas apenas para colunistas sociais e seus leitores - segmentados por classe, gênero e raça, nas diversas revistas que inundam as bancas de jornal⁴². Mas não para analistas com preocupações mais “sérias”. “Fúteis” e “mundanos”, esses assuntos sequer chegam a ser considerados como objetos dignos de atenção, principalmente se revestidos por uma característica tão volátil e sujeita à relatividade dos padrões e dos gostos, como a beleza. Daí serem os escritores, ligados a dimensões significativas do detalhe, os mais empenhados em esmiuçar o poder da beleza e dos adereços femininos nas trajetórias de vida de suas personagens. Daí também serem poucos os ensaístas com argúcia analítica e prosa desimpedida o suficiente - como Gilda de Mello e Souza e Beatriz Sarlo - para revelar o quanto essas dimensões têm algo a dizer sobre os intrincados e implacáveis jogos da interação social.

Beatriz Sarlo é autora de um ensaio notável sobre Eva Perón, “La belleza”, no qual analisa a sua trajetória como atriz mediana de teatro de revista, destituída dos atributos físicos necessários para se ombrear às estrelas da época, que, a partir do seu casamento com Perón, tornou-se uma figura central na história política da Argentina. Atenta a dimensões inesperadas e pouco usuais nas análises disponíveis sobre o peronismo e, em especial, sobre a atuação de Eva como primeira dama, Beatriz Sarlo faz um brilhante escrutínio da sua morfologia corporal, por meio da apreensão de seus vestidos, penteados, adereços, poses, trejeitos, jóias, do tingimento dourado dos cabelos, do esmalte vermelho nas unhas, das fotos de Eva doente, antes de sua morte aos 33 anos, motivada pelo alastramento do câncer. Dessa visada em caleidoscópio da imagem corporal de Eva e da centralidade que a sua visualidade passara a ter no dispositivo de propaganda político do regime peronista, resulta

⁴¹ Nascida em 1945, Marta Suplicy, filiada ao Partido dos Trabalhadores, foi eleita prefeita de São Paulo em 2000. Exerceu o cargo por quatro anos, tendo sido derrotada na eleição de 2004 por José Serra, filiado ao PSDB.

⁴² Para uma análise abrangente da lógica que preside a organização desse ramo da indústria cultural, ver Maria Celeste Mira, *O leitor e a banca de revistas*, 2001.

uma das análises mais inovadoras sobre a importância do corpo real como forma visível do corpo político⁴³.

Gilda de Mello e Souza, por sua vez, em seu ensaio de sociologia estética sobre a moda no século XIX, apreende-a como um objeto complexo, um “todo harmonioso mais ou menos indissolúvel”, com múltiplas serventias - “serve a estrutura social”, “reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós e o socializador”, traduz uma linguagem artística, “exprime idéias e sentimentos”. Nesse estudo, Gilda dá ao assunto a dimensão espiralada que lhe é própria. Ou seja, inicia o ensaio pela abordagem da moda como arte, passa pela ligação da moda com a divisão de classes, detem-se na ligação da moda com a divisão entre os sexos, revira pelo avesso a cultura feminina, e fecha o livro com o “mito da borralheira”. Exemplo vigoroso da profusão de achados analíticos que podem ser garimpados nessa sociologia da festa, o capítulo final mostra que elas, enquanto espaços de peneiramento e reorganização das elites, são, ao mesmo tempo, momentos privilegiados para o exercício pleno do jogo de sedução entre os sexos. Nelas, os adornos, as roupas e os gestos ganham, juntamente com as maneiras e os modos dos portadores, significação máxima na interação social⁴⁴.

Voltando à Cacilda: fosse outra a época, e a sua magreza - que tanto chamou a atenção em virtude dos padrões de beleza vigentes (seu peso raramente atingia 47 quilos) e do fato de que ela parecia literalmente se consumir fisicamente no palco - seria vista com menos reserva nos anos de 1940 e 1950, e com mais adesão, a partir dos anos 60. Comentando as razões que fizeram com que não fosse considerada uma atriz apropriada para o cinema e, em especial, os motivos da fraca repercussão de *A luz dos meus olhos*, filme que fizera em 1947, Cacilda pondera:

“Eu era muito mocinha, tinha um tipo que não era agradável ou não cabia dentro do conceito de beleza da época; era muito magra, magrinha mesma, muito Audrey Hepburn...E fui considerada, na época, pessoa não feita para o cinema, isto é, antifotogênica, de ossos expostos etc. Muitos

⁴³ Cf. Beatriz Sarlo, *La pasión e y la excepción*, 2003.

⁴⁴ Cf. Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*, 1987.

anos depois, vendo o filme, vi o quanto o conceito de beleza mudara. E eu era aproveitável e poderia ter continuado (no cinema). Não continuei...”⁴⁵

Emitida nos anos de 1960, essa avaliação de Cacilda seria assinada em baixo por Giovani Martucelli, seu cabeleireiro, amigo e um dos admiradores mais entusiastas da imagem corporal da atriz. Impressionado com a sua elegância – nessa época, Cacilda vestia-se na Casa Vogue (a mais sofisticada casa de moda de São Paulo, espécie de Daslu dos anos 60), prestigiava estilistas brasileiros, como Denner, Clodovil e Hugo Castelana, adorava Dior e Chanel- Martucelli resalta que “ela tinha um corpo espetacular, era magra, tudo nela vestia bem”⁴⁶.

Vinte anos antes e a impressão causada por Cacilda fora completamente distinta. À magreza extremada para os padrões de beleza dos anos de 1940, associava-se a ausência de desenvoltura da atriz nos trejeitos e códigos de sociabilidade da vida mundana. Nem propriamente bonita, nem elegante naquele período, Cacilda chamou a atenção do crítico, diretor amador e um dos mais empenhados protagonistas do movimento de renovação do teatro brasileiro, Alfredo Mesquita (1907-880, pela ausência quase absoluta desses atributos. Formado em direito em 1932, Alfredo Mesquita estreou como crítico de teatro no jornal *O Estado de S. Paulo* (dirigido por seu irmão Júlio de Mesquita Filho), por ocasião das temporadas francesas na capital paulista entre 1936 e 1938. A partir de 1939, começou a reunir à sua volta pessoas interessadas em fazer teatro amador: as intérpretes Marina Freire e Irene de Bojano, a coreógrafa Chinita Ullmamm, o pintor Clóvis Graciano (que será o cenógrafo oficial do teatro amador paulista na década de 40), o ator amador e dramaturgo bem-sucedido, Abílio Pereira de Almeida e alguns estudantes da Faculdade de Filosofia, como Décio de Almeida Prado e Gilda de Mello e Souza⁴⁷. Tendo visto Cacilda representar pela primeira vez em 1941, na peça *Coração*, encenada pela Companhia de Raul Roulien, Alfredo Mesquita relembra a imagem confrangida da atriz iniciante na recepção que o pintor Di Cavalcanti e sua mulher, Noêmia, ofereceram ao elenco da

⁴⁵ Trechos do depoimento de Cacilda reproduzido no livro de Luis André do Prado, *Cacilda Becker: fúria santa*, 2002, p.226.

⁴⁶ Trechos do depoimento de Martucelli reproduzido no livro de Luis André do Prado, op. cit, p.488.

⁴⁷ Ver Décio de Almeida Prado. "*Alfredo Mesquita, visto de um ângulo só*"; *Peças, Pessoas e Personagens*, 1993, pp.158-159, e também o depoimento de Alfredo Mesquita, "No tempo do Jaraguá", 1979.

Companhia, no “adorável duplex do Edifício Esther” do casal, localizado no centro de São Paulo.

Uns dos últimos convidados a chegar foram os “primeiros atores” da companhia, Roulien e Laura Suarez. “Mas chegando”, lembra Alfredo,

(...) causaram admiração, tão bem postos estavam – ele de smoking impecável, ela de vestido-de-noite (...) de tafetá preto, generosamente decotado nas costas, ambos muito desenvoltos – até demais – muito à vontade, falando e rindo alto, exprimindo-se, Laura ora em português, ora em francês ou inglês, sempre porém com idêntica fluência e perfeição: o Roulien, para não ficar atrás, em castelhano mesmo; íntimos, ambos, de todos os presentes, muitos dos quais – como eu – decerto os viam pela primeira vez. Lá atrás, visivelmente assustada, também ela de preto, a artistazinha que há pouco, no palco, chamara-me a atenção (‘pela maneira simples e justa com que representava’).⁴⁸

Prossegue Alfredo:

Com a brilhante chegada dos atores e várias rodadas de whisky, a reunião animou-se, subiu de tom. Num canto, só, encolhidinha, um copo de Coca-Cola a tremelicar-lhe nas mãos trêmulas, os olhões arregalados, observando espantada o carrossel que lhe ia à volta, a ‘segunda’ ou, talvez, ‘terceira dama’ da companhia. Como devia sentir-se abandonada, como devia sofrer, a pobre! Dava dó. Tanto que não resisti: fui ter com ela. Cumprimentei-a pela interpretação daquela noite, tentei puxar prosa, animá-la. Em vão. Forçava um sorriso, que não vinha. Apenas a boca repuxava-se num quase esgar, enquanto os olhos fixavam-me apavorados. Para não prolongar o martírio, achei melhor abandonar a ‘missão’. Foi o que fiz sem lhe ter ouvido a voz, uma palavra sequer”.⁴⁸

Dois anos depois, Alfredo tornaria a ser apresentado a Cacilda, desta vez por intermédio de Décio de Almeida Prado, que, como vimos, a dirigira em 1943, em *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente. Ela “vinha alegre, animada, expansiva”, para espanto de Alfredo, que, nesse segundo encontro, vira nela “a mesma mocinha modestamente vestida, de basta cabeleireira alourada, magérrima, olhos negros e brilhantes”, com o adendo de

⁴⁸ Cf. Alfredo Mesquita, “De como vim a conhecer Cacilda Becker e o que se seguiu”, 1995, pp.82-83.

que, se não se tornara uma beleza, sobressaia-se agora por sua vivacidade, “um azougue, expressiva, atraente”⁴⁹.

O depoimento de Alfredo Mesquita é notável pelo que diz abertamente e pelo que sugere nas entrelinhas. Como membro da poderosa família Mesquita, dona de *O Estado de S. Paulo*, Alfredo fora socializado no universo da elite paulista e tinha de sobra o que se pode chamar de “savoir faire” ou, para usar uma terminologia sociológica, o seu “habitus”, internalizado sob a forma de disposições corporais e esquemas de avaliação e percepção. À frente de vários projetos de ressonância no âmbito da cultura paulista, como a revista *Clima*, o Grupo Experimental de Teatro e a Escola de Arte Dramática (criada por ele em 1948), Alfredo pôde, em função do capital social, cultural e econômico acumulado por sua família, dar vazão aos assuntos de sua predileção: a cultura em sentido amplo e o teatro, em particular. Nesse domínio, partilhou a companhia de atores e atrizes, incentivou suas carreiras, contribuiu com a sua presença e com a sua escola, para a formação e profissionalização de vários deles. A distância social entre eles, no entanto, por mais proximidade e afinidade que pudessem ter no plano da cultura, era intransponível, como atestam de maneira inequívoca as suas primeiras lembranças de Cacilda.

Se, com o tempo, ele engrossaria a legião de admiradores da atriz, tornando-se seu amigo e padrinho do filho, Cuca (Luis Carlos Fleury, nascido do primeiro casamento dela com Tito Fleury), é certo também que ele soube “pinçar” sem meias palavras e com aquela condescendência própria dos muito seguros socialmente, as “fragilidades” iniciais de Cacilda, antes dela se celebrar como a “primeira atriz” do TBC, nos anos de 1950, e virar a “mulher elegante” da década de 1960. Quais sejam: a falta de “beleza” e de “traquejo” social. Cada uma, em separado, talvez não chamasse tanto a atenção de Alfredo. Pois se atrizes como Laura Suarez (uma das vedetes da época) e Bibi Ferreira podiam transitar com facilidade do português para o francês e deste para o inglês, o mesmo não se pode dizer da maioria das atrizes profissionais da época, que, diferentemente das amadoras, vinham de famílias humildes ou de classe média baixa, muitas delas ligadas ao teatro de revista ou mambembe, com precária formação escolar. Mas se a origem era “baixa”, as “maiores” podiam compensar essa “falta” com algum trunfo físico particular, como a beleza no caso de Tônia Carrero e, especialmente, de Maria Della Costa.

⁴⁹ Idem, p.86.

Tendo inicialmente de vencer a pobreza, e suas conseqüências, Maria Della Costa educou-se, aprendeu “a se exprimir, a vestir-se, a pensar e a ter personalidade”. Mas isso, na visão de Décio de Almeida Prado, foi o de menos.

“O obstáculo maior para chegar aonde chegou, era naturalmente a sua beleza, que a marcava entre as outras mulheres, abrindo-lhe uma série de carreiras fáceis, capazes de deslumbrar qualquer jovem. Maria Della Costa foi ‘girl’, exibiu-se nos cassinos, passou pelas casas de moda, como ‘modelo’, e de toda essa experiência trouxe o hábito do trabalho, a consciência profissional, a ambição de ser uma grande atriz (...) Sem qualquer cultura literária especial (não houve tempo para isso) preferiu sempre, instintivamente, o bom teatro, com essa humildade perante a arte que a é a sua melhor qualidade e a *mais rara numa mulher bonita*. Estudou, submeteu-se, voluntariamente, assim que pôde, à disciplina de um encenador, fazendo questão de criar uma companhia baseada não na exaltação de sua pessoa, mas no valor do conjunto”⁵⁰.

O comentário de Décio é parte de uma crítica maior que ele escreveu em 1955, quando da estréia do Teatro Maria Della Costa, feita com a peça *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh, na direção impecável do cenógrafo e diretor Gianni Ratto. Abordando de passagem a trajetória e a carreira da “primeira atriz” da companhia, Décio toca numa questão essencial: o lugar paradoxal que a beleza tem no universo do teatro. Espécie de “abre-te Sésamo” em profissões como as de modelo, quase essencial para deslanchar uma carreira no cinema, a beleza, para as atrizes de teatro, pode ser, como bem frisou Décio, um obstáculo a superar. Marca poderosa, se “colada” demais à figura da atriz, a beleza pode ser um empecilho para que ela leve adiante o trabalho de burla propiciado e exigido pelas convenções teatrais. Impedindo, assim, que encene corporalmente a plêiade de personagens disponíveis na dramaturgia teatral.

Não sendo bonita como Maria Della Costa - com seus olhos azuis, nariz afilado, abundantes cabelos louros, alta e elegante, espécie de Catherine Deneuve local - Cacilda partilhava com ela uma origem social das mais humildes. No seu caso mais humilde que a dela. Quando Cacilda nasceu, em 1921, os pais moravam num sítio em Pirassununga, numa

⁵⁰ Cf. Décio de Almeida Prado, *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, 2001, p.228, grifos meus.

casa de pau a pique sem água encanada⁵¹. Aos seis anos, ela e suas duas irmãs mais novas, Cleyde e Dirce, mudaram-se para São Paulo, com a mãe, Alzira Becker (filha de imigrantes alemães protestantes que para cá vieram em 1860) e o pai Edmundo Radamés Yacónis (descendente de gregos e italianos calabreses que imigraram para o Brasil em 1880). Moraram um ano num bairro de periferia. O pai passava a maior parte do tempo longe das filhas e da mulher, que praticamente tinha de sustentá-las sozinha. Sem a proteção da família extensa, que ficara em Pirassununga - e lá vivia em situação de extrema pobreza, enfrentando os “vícios da pobreza” e as necessidades superadas “à custa de dolorosas e vergonhosas humilhações”- Cacilda, a mãe e as irmãs atravessaram um dos períodos mais difíceis de suas vidas. Nas palavras da atriz,

“até passamos fome. Fui obrigada um dia a roubar um pé de verdura para o almoço. Machuquei o pé e tive tétano. Roubar, acho que não foi importante: a fome é que me dói até hoje”⁵².

A relação dos pais, que já era ruim, tornou-se insustentável nesse período, culminando com a separação em 1929, e a volta de Alzira e suas três filhas para a casa dos avós maternos em Pirassununga. Pouco tempo depois, com o novo emprego da mãe, que se arranjava como professora primária numa escola rural localizada numa fazenda a 60 km de Pirassununga (cujos trabalhadores eram, em sua maioria, imigrantes japoneses ou descendentes dessa nacionalidade), Cacilda tomou para si a tarefa de “substituir” o pai. A decisão, acalentada no ano “mais amargo e marcante” da sua vida, foi tomada numa noite de insônia, quando teve a clara noção de que “virara gente”. Tinha então nove anos. A partir daí, passou a “agir como um pai” e “obrigou” a mãe a deixar a fazenda e ir para Santos, para que ela e as irmãs pudessem estudar. Em suas palavras, “nós éramos três meninas. Lindas, inteligentes, sensíveis, precoces, com mamãe. Abandonadas pelo papai. Praticamente sozinhas no mundo. E a vida foi dura”⁵³.

⁵¹ Informações obtidas no livro de Luis André do Prado, *Cacilda Becker: fúria santa*, 2002, p.35.

⁵² Trechos da entrevista que Cacilda concedeu a Sábato Magald, em 1959, quando ela tinha 37 anos e já era atriz consagrada, dona da sua própria companhia. Essa entrevista foi publicada inicialmente na revista *Cigarra*, no mês de julho de 1959. Reproduzida em todos os escritos sobre Cacilda, ela é transcrita na íntegra no livro de Inez Barros de Almeida, *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker, 1897*, pp. 59-66, e também no livro organizado por Maria Thereza Vargas e Nanci Fernanda, *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, com o título, “Cacilda por ela mesma”.

⁵³ Idem, p.28.

Em Santos, moravam em uma favela. Dos três cômodos da casa de madeira, um foi transformado em sala-cozinha. O banheiro ficava do lado de fora da casa; no chuveiro apenas água fria. A mobília era improvisada com caixotes pintados. Graças ao trabalho da mãe como professora primária, puderam voltar à escola e concluí-la sem as interrupções constantes de antes. Os uniformes eram costurados à mão, reaproveitando roupas usadas; os cadernos escolares confeccionados com folhas de papel de embrulho. Sapatos eram artigos de luxo. Cacilda tinha 14 anos quando usou o primeiro par.

Ao relembrar as condições miseráveis em que viviam, sobretudo no período em que moraram nessa favela em Santos, a irmã de Cacilda e também atriz renomada, Cleyde Yáconis, ressalta a ajuda inestimável que receberam

“(...) de uma família de negros, a família do sr. Bahia; gente maravilhosa que, além de nos dar comida, às vezes ainda nos dava retalhos de tecidos que sobravam das roupas de seus filhos, com os quais fazíamos nossos uniformes colegiais. Tivemos vários problemas mas nenhum com o pessoal da favela, e sim com nossas colegas burguesas no colégio, que nos mantinham à distância, pois éramos mal vestidas, comíamos como lanche sanduíche de mortadela e nos perfumávamos com Royal Briar. Para essas meninas, filhinhas de papai rico, não passávamos de gatinha”⁵⁴.

Se a pobreza era muita e o conforto quase nenhum, Cacilda, Cleyde e a irmã caçula, Dirce, tinham, em “compensação”, uma liberdade de movimentos maior que a habitual na época para as moças solteiras. Cacilda, que adorava dançar, experimentou-se como dançarina moderna e amadora, travando contatos e fazendo amigos interessantes, como Flávio de Carvalho (que por ela se enamorou) e Miroel Silveira, que, além de lhe franquear o acesso à intelectualidade e aos artistas de Santos que freqüentavam a casa de seus pais, foi o maior responsável pela inserção de Cacilda no mundo do teatro. Vendo que a vontade dela de virar uma dançarina profissional tinha poucas chances de se concretizar de fato, e estando a par das transformações em curso no teatro carioca, Miroel escreveu para a encenadora Maria Jacintha, indicando Cacilda, que a aproveitou na peça que o Teatro do Estudante estava em vias de montar: *3200 metros de altura*, apresentada em 1941. Nela e no papel de Zizi, como vimos, Cacilda fez a sua estréia no teatro.

⁵⁴ Trecho da entrevista que Cleyde Yáconis concedeu a Khoury. Cf. Simon Khoury, *Bastidores: série teatro brasileiro*, 2002, p.86.

Mas se a dança revelou-se um devaneio de adolescência, ela foi, no entanto, mais que uma das grandes paixões de Cacilda. Permitiu-lhe a primeira incursão em um círculo com interesses culturais e intelectuais, ao mesmo tempo, que propiciou uma fonte de sustento indireto para a família. Ao completar o primeiro ano do ginásio, Cacilda fora convidada por uma de suas professoras para dançar na festa de final de ano do colégio particular onde ela estudava. Terminado o espetáculo, a diretora a procurou para, além de parabenizá-la, oferecer a ela e às duas irmãs (que não estudavam ali, em razão das dificuldades financeiras da mãe que as mantinha na escola pública) o acesso gratuito ao restante do ginásio e ao curso normal. Ajuda essencial para que elas pudessem prosseguir os estudos e, no caso de Cacilda, para que ela se formasse, em 1940, como normalista, seu último grau na escolarização formal. A universidade estava excluída do seu horizonte de possibilidades.

Se a inserção na vida profissional do teatro permitiu-lhe uma profusão de conquistas importantes, nem por isso apagou as marcas doídas da pobreza e o sentimento de humilhação que experimentara até então. O “nome próprio”⁵⁵, a formação cultural que não tivera na infância e na adolescência, o acesso a círculos de sociabilidade impensáveis para alguém de sua origem social, a aquisição de uma série de bens materiais e simbólicos, a vivência de relações amorosas marcantes (com Tito Fleury, seu primeiro marido e, por um tempo, ator profissional, com o diretor italiano Adolfo Celi e, por fim, com o ator e diretor, Walmor Chagas, com quem fundaria a própria companhia, o Teatro Cacilda Becker, ao sair do TBC, em 1957) e, sobretudo, a chancela da maior atriz do período foram essenciais para o equacionamento da imagem pública e da auto-imagem da atriz. Mas não para o esfacelamento dos sentimentos mais sofridos e tumultuados advindos da vivência funda da pobreza, os quais se entranhavam nela sob uma forma distinta da *héxis* corporal exibida pelos socialmente excluídos. No caso de Cacilda, com a soberania e desenvoltura próprias das grandes atrizes que, sujeitando os corpos ao trabalho de suporte de experiências alheias, por vezes bastante longínquas de suas vivências pessoais e familiares, dominam as convenções teatrais a ponto de infundir aos sentimentos uma pletora de significados novos

⁵⁵ Interessante notar que enquanto Cacilda adota o sobrenome materno, excluindo o paterno, sua irmã do meio, Cleyde, ao se lançar como atriz, deixa de lado o “Becker” para usar apenas o sobrenome do pai, “Yáconis”. Voltarei a esse assunto no próximo capítulo.

e inesperados. Não só por um ato de vontade intelectual, mas, principalmente, pelo que conseguem fazer corporalmente com eles. Nessa “incorporação” da experiência alheia, burlam convenções sociais de classe, de gênero e de idade, imprimindo às personagens que representam verossimilhança e verdade renovadas com aquela voltagem eletrizante, os tais “feixes de nervos”, que o público sabe reconhecer quando é fisgado pelo desempenho delas no palco, embora só alguns, como Décio de Almeida Prado, sejam capazes de traduzir com tanta precisão em palavras.

Nem bonita nem bem formada, em razão da origem social e da precária escolarização, “marcada” para sempre, em suas palavras, “pela pobreza”, Cacilda triunfou porque elevou a máxima altura a sua competência como atriz, em um contexto muito particular de renovação do teatro brasileiro. Contando com a experiência acumulada dos diretores estrangeiros - que para cá vieram em decorrência de perseguições étnicas acentuadas durante a Segunda Guerra, como Ziemienski, ou de condições pouco animadoras de trabalho no pós Guerra, caso dos italianos que passaram pelo TBC, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto⁵⁶ - Cacilda pôde suprir as deficiências de sua formação, driblar seus atributos físicos menos favoráveis, familiarizar-se e dominar as técnicas e as convenções teatrais que fizeram do TBC o modelo por excelência do teatro brasileiro até meados dos anos de 1950. Acreditando totalmente no trabalho de direção, ela aprendeu com os diretores estrangeiros uma maneira nova de representar, distinta daquela que, segundo Adolfo Celi, advinha de “uma descendência portuguesa do velho teatro, que correspondia a uma velha maneira de representar na Itália”⁵⁷. Disposto “a acabar” com essa tradição, Celi, ao ser contrato para o TBC em 1949, encontrou em Cacilda a atriz ideal para levar adiante o seu projeto de renovação teatral. Profissional impecável, pontual,

⁵⁶Sobre a atuação desses diretores, consultar, Alberto Guzik, *Paulo Autran: um homem no palco*, 1998 e *TBC: crônica de um sonho*, 1986; Maria Inez Barros de Almeida, *Panorama visto do Rio: Companhia Tonia-Celi-Autran*, 1987; Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira (orgs.), *Dionysos*, n.25, 1980; Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*, 1988; Berenice Raulino, *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*, 2002. Ver também os depoimentos de Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi e Gianni Ratto no livro organizado por Nanci Fernandes e Maria Tereza Vargas, *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, bem como o livro de memórias de Gianni Ratto, *A mochila do mascate*, 1996.

⁵⁷ Trecho da entrevista que Adolfo Celi concedeu em março de 1981, em Roma, para Júlio Lerner. Reproduzida em Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs.), *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, p.124.

disciplinada, ela era a primeira a chegar e a última a sair do teatro. Entregava-se “totalmente ao papel” que estava fazendo e “amava repetir” as suas falas até a “exaustão”⁵⁸.

Nas palavras de Ziembinski, o diretor com quem mais trabalhou ao longo de sua carreira (ao todo, ele a dirigiu em dez peças, 4 no TBC e 6 no TCB), um dos “slogans” de Cacilda, quando lhe propunha um novo espetáculo, era: “Vamos trabalhar! Vamos ter um trabalho infernal!” Para ela, prossegue Ziembinski,

“Trabalho infernal era fonte de alegria, de necessidade de esforço extremo. No calor do trabalho, da luta para conquistar novos valores, ela se sentia renascer, ao mesmo tempo em que o corpo frágil se transformava em corpo de gigante, um corpo iluminado”⁵⁹.

O qual, como vimos, permitia-lhe transitar por personagens muito distintas, da rainha Mary Stuart ao menino Pega-Fogo. Não só em virtude dos aparatos externos que ela mobilizava para dar verossimilhança às personagens encenadas - o traje majestoso com que se paramentava de rainha ou o esparadrapo com que apertava os seios debaixo da camisa para tornar mais crível a sua representação de menino - mas, sobretudo, pela capacidade de converter a experiência da humilhação e privação vividas na infância e adolescência, em uma poderosa chave interpretativa⁶⁰ – como bem souberam reconhecer as pessoas que lhe eram mais próximas por estarem inteiramente imersas, como ela, no mundo do teatro, na condição de atores, diretores ou críticos.

Comentando o desempenho de Cacilda em *Pega-Fogo*, Adolfo Celi ressalta que foi

“a coisa mais bonita que vi dela. Foi uma coisa extraordinária (...) Ela conseguiu mostrar toda a sua infância, uma infância que não deve ter sido fácil. Ela conseguiu transmitir toda essa dor, a dor de uma criança que não foi feliz, que nunca foi feliz”⁶¹.

⁵⁸ Idem, p.121.

⁵⁹ Trecho do depoimento de Ziembinski apresentado no programa “Homenagem a Cacilda”, Rádio, Televisão e Cultura, Canal 2, em 6 de abril de 1979. Reproduzido no livro organizado por Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs), *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, p. 142.

⁶⁰ É possível fazer um paralelo entre a origem social, o investimento na carreira e a centralidade que Cacilda e Florestan Fernandes adquiriram nos seus respectivos campos de atuação (o teatro e a sociologia) em função das transformações mais amplas que estavam se produzindo no sistema cultural paulista. Ambos foram marcados pela experiência funda e doída da pobreza e souberam reconvertê-la em um instrumento poderoso de análise, no caso de Florestan, e de chave interpretativa, no de Cacilda.

⁶¹ Trecho da entrevista de Adolfo Celi a Júlio Lerner, op. cit., p.120.

Avaliação corroborada também pelo crítico e historiador do teatro brasileiro Sábato Magaldi, que, desconcertado com a constatação de que os dois papéis de sua predileção na carreira da atriz eram masculinos (Pega-Fogo e Estragon, em *Esperando Godot*), desvela o significado dessa coincidência. A seu ver, ela advinha não do fato de que Cacilda “aparentasse masculinidade em cena”. Ao contrário,

“Ela era bem feminina, em tantas criações”. Sua fragilidade pessoal, pondera Sábato, “é que emprestava a Pega-Fogo e a Estragon, o corte profundamente humano. Desamparo, tristeza, perplexidade diante da vida, sofrimento contido, humilhação – eram a matéria-prima que vinha das raízes da infância e se colava às personagens, fazendo-as tão autênticas”⁶².

Masculinos, esses dois papéis são a expressão contundente do quanto o “nome próprio” se associa, no caso das grandes atrizes - como a italiana Eleonora Duse, a russa Ludmilla Pittöeff, as brasileiras Fernanda Montenegro e Cacilda Becker - à corporificação dos mecanismos de burla produzidos pelas convenções teatrais. Fazendo do corpo o suporte mais importante, o teatro permite às grandes atrizes contornar os imperativos implacáveis da beleza e os constrangimentos impostos pelo envelhecimento. O que dificilmente ocorre em outros domínios, como o cinema, o balé clássico e a moda, marcados pela centralidade do corpo. Assim, atrizes como Cacilda dão o que pensar sobre o lugar da beleza na atividade artística.

Quem levou mais longe essa reflexão foi Gilda de Mello e Souza em seu último artigo, dedicado àquele que a ensaísta considerava o maior dançarino moderno, Fred Astaire (1899-1987). A adesão à modernidade de Fred Astaire revelava-se na maneira de cantar, na seleção dos compositores, na escolha dos trajes (a casaca preta, a cartola, a bengala, os sapatos pretos de verniz) e, sobretudo, no modo como usava e ajustava o corpo à indumentária – a leveza desentranhada do figurino de gala. Fred Astaire dançava e saltava “como se não houvesse pernas”, por isso o apreendemos dele “é o arabesco das abas da casaca em pleno vôo, a nitidez gráfica do desenho, o preto no branco”⁶³

⁶² Cf. Sábato Magaldi “À maneira de prefácio e depoimento”, 1995, p.19.

⁶³ Cf. Gilda de Mello e Souza, “Notas sobre Fred Astaire”, 2005, p. 176.

Reduzindo o corpo “a um suporte do gesto, não simbolizando em nenhum momento a beleza muscular e a plástica corporal, como fazem o balé clássico e Gene Kelly”, Fred Astaire liberava e, ao mesmo tempo, encenava a “beleza do gesto - pura, livre, autônoma e descarnada”⁶⁴. E, para isso, contribuiu o fato de não ter sido um homem bonito, pois, “sendo como era, manteve-se gesto, gesto puro, graça pura, libertando-se dos cacoetes da mocidade para se tornar na dança um desenhista, um dançarino gráfico, puro arabesco sem cor”⁶⁵. Nessa química paradoxal, em que a beleza projetada pelo artista moderno só se manifesta integralmente quando esbate o suporte corporal, reside a genialidade do dançarino e também das intérpretes de corpo iluminado como Cacilda Becker.

⁶⁴ Idem, p.172.

⁶⁵ Idem, p.177.



Cacilda Becker e Sérgio Cardoso em "Os filhos de Eduardo", de Sacha Guitai, em 1950 no TBC.

Capítulo 5 - Inventando nomes, ganhado fama: as grandes damas do teatro brasileiro.

Nomes artísticos

O nome artístico e sua escolha dão o que pensar. Em primeiro lugar porque nem todas as pessoas envolvidas com a produção artística trocam de nome. Pintores e escritores, de um modo geral, tendem a manter o nome pessoal que ganharam ao nascer e a perpetuar o sobrenome recebido. Claro que tal afirmativa só vale no geral, porque entre eles encontram-se vários que escreveram com pseudônimo, como Nelson Rodrigues (1912-1980), para citar um exemplo diretamente ligado ao assunto deste capítulo. Ele que sempre usou o sobrenome paterno para assinar a sua obra como dramaturgo, valeu-se também de um pseudônimo feminino, Suzana Flag, para escrever a coluna “A vida como ela é”, publicada no jornal de Samuel Wainer, *Última Hora*, que fez grande sucesso na imprensa carioca¹.

Entre cantores, cantoras, atores e atrizes, encontramos um número expressivo de pseudônimos. Faz parte das convenções partilhadas por eles e pelo público que a troca de nome se realize com vistas a “marcar” uma trajetória. Uma hipótese possível é que no domínio da literatura e da pintura, a “assinatura”, central como prova de originalidade, liga-se a atividades intelectuais. Se a pintura e a literatura se fazem com as “mãos” (ou com instrumentos que as substituam), elas são, antes de tudo, representadas como “coisas mentais”². Ocupam, assim, o pólo máximo na hierarquia que preside a “geografia” corporal, por se associar ao “espírito” e ao intelecto..

Dançar, cantar e interpretar são, sobretudo, atividades corporais. E talvez, por isso, seus praticantes estejam mais autorizados socialmente a trocar de nome e a adotar um pseudônimo, isto é, o nome artístico que se faz passar (pseudo) por nome próprio. Se essa

¹ Além da coluna que mantinha na *Última Hora* com o pseudônimo de Suzana Flag, Nelson Rodrigues publicou dois livros com esse nome, *Núpcias de fogo* e *Escravas do amor*. Usou ainda o pseudônimo de Myrna no livro *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: consultório sentimental*. A esse respeito, ver as memórias que ele publicou com o nome de Nelson Rodrigues, *A menina sem estrelas*, 2002.

² A idéia da pintura como coisa mental foi gestada por meio da distinção entre “artes liberais” e os “ofícios mecânicos” e implicou na elevação social do pintor e no enobrecimento das artes do desenho. Desvinculando-se do trabalho manual e de sua desvalorização, elas foram ganhando conotações elevadas, por se associarem às funções do espírito e ao trabalho intelectual. Cf. Guilherme Simões Gomes Jr. “*Vidas de artistas: Portugal e Brasil*”, 2007.

pista for correta, logo veremos que ela não se aplica a todas as atividades que se valem do corpo como suporte básico para sua execução, como o futebol, por exemplo. Claramente inscrito no campo dos esportes, ele é concebido no Brasil quase como “arte” por muitos de seus comentaristas. Vários dos jogadores que se destacam e se transformam em ídolos populares não só mantêm o nome que receberam ao nascer como são chamados assim por seus admiradores.

O nome artístico coloca de início o problema de saber se ele pode ser pensado à luz da idéia defendida por Leach (e partilhada pela vasta maioria dos antropólogos) de que a troca de nome implica numa troca de identidade social³. Sendo positiva, a resposta exige outros aportes para esmiuçar no que consiste a identidade social do artista e no que ela tem, se tem, de específico no caso das mulheres artistas. Em se tratando de atrizes de teatro, que por muito tempo foram associadas ora às cortesãs⁴, ora às prostitutas e, quase sempre às mulheres de “vida fácil” ou moral “duvidosa” – na contramão do permitido e desejado para as “moças de família” - trocar de nome parece ter sido um recurso e um expediente ao mesmo tempo “prático” e “simbólico”. Pois, permitindo ocultar o nome de família facultava-lhes o acesso a uma nova identidade e à notoriedade, no caso das mais bem-sucedidas.

Vários dos constrangimentos que pesavam sobre a vida das atrizes brasileiras no século XIX e meados do XX não se colocam mais atualmente. E isso vai se refletir na escolha do nome artístico ou na manutenção do nome de família. Na primeira alternativa, a racionalização operada para trocar de nome advém da “eficácia” que ele pode vir a ter como marca na carreira da atriz – e não da obrigatoriedade de dissimular a “identidade de origem”. Na segunda, relativa à manutenção do nome de família em virtude do afrouxamento desses constrangimentos, não estão isentas dimensões práticas e simbólicas. Práticas na medida em que parece ser mais simples em termos jurídicos manter o nome recebido – como atesta a situação das mulheres divorciadas que, adotando o sobrenome do marido no ato do casamento, têm que refazer todos os documentos de identificação após a separação. O argumento da “simplicidade”, sempre um tanto “míope” para enxergar as

³ Cf Leach, “Como nasce um cavaleiro britânico”, 2000, p.48.

⁴ A esse respeito ver o livro de Anne Martin-Fugier, *Comédienne: de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, 2001, referência obrigatória para os interessados em entender a situação social das atrizes francesas e as mudanças de status sofridas por elas ao longo do século XIX.

dinâmicas sociais, deve ser nuançado à luz de outros indicadores fortemente simbólicos⁵ que conformam o ato de nomeação, tornando-o um dispositivo central na constituição social da pessoa. Funcionando como “um agente coagulante da larga maioria [dos] processos de objetivação dos laços de afeto”, o nome, como mostra o antropólogo Pina-Cabral,

“(…) identifica e distingue a pessoa ao mesmo tempo em que a situa num tecido de relações familiares, demarcando o acesso a direitos e o assumir de obrigações. O processo de consolidação física da criança e a atribuição do nome que geralmente o acompanha conformam, pois, um limiar de afetos, com todas as implicações emocionais que tal tem para os que estão relacionados com a criança”⁶.

Se assim o é, temos que pensar os nomes e os “afetos como dispositivos dinâmicos da ação”⁷ para averiguar a lógica que preside a escolha dos nomes artísticos para além da racionalidade discursiva própria a cada caso individual. Indo direto ao argumento que será desdobrado a seguir em exemplos concretos, há sim uma lógica mais geral nessas escolhas derivada, de um lado, da **ausência** ou **presença** de capital social, cultural ou artístico das famílias de onde se originam as atrizes de teatro e, de outro lado, das convenções teatrais e de gênero dominantes nos anos de 1930 e 1940, quando muitas delas se lançaram profissionalmente.

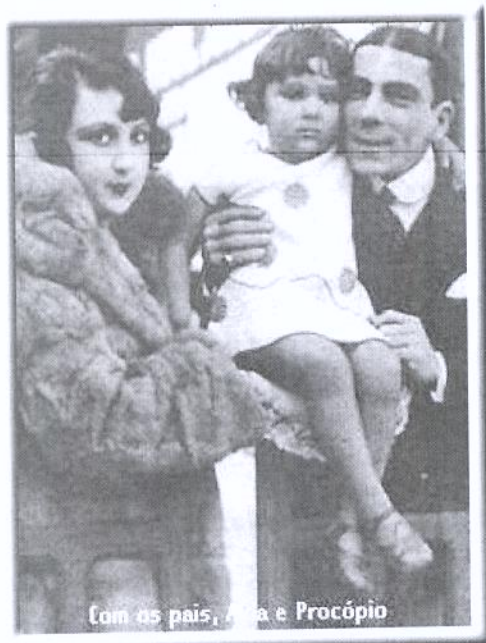
Em nome do pai

Atrizes provenientes de famílias ligadas à atividade teatral tendem a preservar o sobrenome paterno. Tal é o caso de três grandes atrizes do teatro brasileiro: Dulcina de Moraes (1908-1996), Bibi Ferreira (1922) e Marília Pêra (1943).

⁵ Para uma discussão pormenorizada sobre a cultura como razão simbólica, ver Sahlins, *Culture and Practical Reason*, 1976.

⁶ Cito aqui a versão do texto de Pina-Cabral, “O limiar dos afetos: algumas considerações sobre nomeação e a constituição social de pessoas” (2006, p.19), que foi apresentado pela primeira vez como Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Unicamp em abril 2005. Uma versão desse artigo foi publicada com o título “La soglia degli affetti: considerazioni sull'attribuzione del nome e la costruzione sociale della persona” 2005.

⁷ Idem, p.1.



Bibi Ferreira com os pais, Aida e o ator Procópio Ferreira.



Bibi Ferreira na peça "La locandiera", de Carlo Goldoni, em 1941.

Filha da atriz Conchita de Moraes e do ator Átila de Moraes, Dulcina praticamente nasceu no palco. Ainda bebê, já participava dos espetáculos da trupe dos pais que ganhavam a vida viajando pelo país, no melhor estilo mambembe, quando as temporadas cariocas não se mostravam promissoras. Preservando o sobrenome dos pais, Dulcina firmou-se na cena teatral nos anos de 1930, quando à testa da companhia criada por ela e pelo marido, o também ator, Odilon Azevedo, dirigiu espetáculos bem cuidados e privilegiou o *boulevard* sofisticado. Além da competência e reconhecimento como atriz, Dulcina fez nome como mulher elegante, a ponto de ditar a moda nos anos de 1940⁸.

Nascida Abigail, Bibi Ferreira é filha da corista Aida Izquierdo e do ator Procópio Ferreira. Do pai, ela recebeu o nome de batismo, uma homenagem a Abigail Maia, dona da companhia na qual Procópio iniciou a carreira de ator. Dele herdou também o sobrenome. O sucesso alcançado por Procópio Ferreira era de tal ordem na época que ele foi alvo da “mais alta homenagem prestada aos grandes homens pela opinião pública brasileira – perdera o sobrenome. Quando se falava em Procópio, ninguém tinha dúvida de que se tratava naturalmente de Procópio Ferreira” – nas palavras do historiador e crítico de teatro, Décio de Almeida Prado⁹.

A primeira atuação de Bibi Ferreira no palco se deu quando ainda era chamada por Abigail e tinha 24 dias de vida. Ela foi posta em cena pelo pai para substituir uma boneca que fazia parte do cenário e que desaparecera um pouco antes de iniciar o espetáculo. Pelas mãos do pai, ela estrearia profissionalmente, desta vez aos 19 anos, no papel de Mirandolina, a protagonista da comédia *La locandiera*, de Carlo Goldoni. Em 1944, três anos depois, inauguraria a própria companhia. O capital simbólico herdado do pai, se valia muito no campo teatral, não a impediu, porém, de enfrentar dissabores quando ousou freqüentar uma das escolas cariocas de elite de maior prestígio na época, o Colégio Sion, do qual “seria expulsa, sob a alegação de que era filha de ‘gente de teatro’”¹⁰.

Filha de gente de teatro também é Marília Pêra. Atriz renomada, estreou no palco aos quatro anos, na companhia de Henriette Morineau, Os Artistas Unidos, onde

⁸ Sobre a relação entre moda, arte e atrizes, ver Anne Martin-Fugier, *Comédienne*, 2001 e Lenard R. Berlanstein, *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin-de-Siècle*, 2001.

⁹ Cf. Décio de Almeida Prado, *Peças, pessoas, personagens*, 1993, p. 43.

¹⁰ Cf. Tereza Guimarães, *Louis Jouvet no Brasil (1941-42): um mestre francês nas raízes da renovação teatral da década de 40*, 1981, p.223.

trabalhavam os pais, o ator Manoel Pêra e a atriz Dinorah Marzullo. Carioca como Bibi Ferreira, Marília Pêra, por ser 21 anos mais nova que ela, iniciou a carreira no período em que o teatro brasileiro procurava “acertar os ponteiros” com o que de mais moderno estava se passando na cena internacional. E embora ela não tenha participado diretamente desse movimento de renovação, foi beneficiária dos seus efeitos, quer sob o ponto de vista das conquistas feitas no plano da dramaturgia e da concepção do espetáculo teatral, quer sob o prisma da atenuação do preconceito que recaia sobre os atores e, especialmente, sobre as atrizes.

A atuação nos anos de 1940 dos grupos amadores, entre eles, os grupos universitários de teatro, que contavam “entre seus membros com ‘nomes de família’ de destaque na sociedade de seu tempo”¹¹ contribuiu – e muito – para a mudança de status dos atores. Pois, com eles, nascia não apenas um teatro de arte, mas entrava em cena uma elite que, “protegida por sua própria situação, estava a salvo dos preconceitos que cercavam a profissão”¹².

Se a grande maioria desses amadores estreou no teatro com o sobrenome recebido - tal como as três atrizes mencionadas acima - é preciso sublinhar que a lógica dessa manutenção tem significado diverso. Por serem amadores e não profissionais - ainda que alguns deles viessem depois a fazer carreira profissional ligada ao teatro, como críticos, historiadores ou intérpretes - exibiram o sobrenome das famílias a que pertenciam na tentativa de afirmar a importância cultural do teatro e retirá-lo da posição subalterna desfrutada até então por estar associado à cultura e ao divertimento popular.

Nomes com “sotaque”

Henriette Morineau (1908-1990), atriz francesa radicada no Brasil, estreou nos palcos cariocas em 1942 na companhia dirigida por Louis Jouvet, protagonizando *Léopold le bien aimé*, de Jean Sarment. Em 1931, quando chegou ao Rio de Janeiro, ela já havia feito a primeira troca de nome, substituindo o “Rouleau” - que tomara de empréstimo do marido da mãe - por “Risner”. Mas foi como Morineau, sobrenome do primeiro marido, o

¹¹ Idem, p.223.

¹² Idem, ibdem.

francês Georges, que ela conquistou, como vimos no terceiro capítulo, um lugar importante na história do teatro brasileiro.

O interessante no caso do nome artístico adotado por Henriette Morineau reside menos na preservação do sobrenome do primeiro marido - de quem se separou em meados de 1940 - e mais na alcunha que sempre o acompanhou: "Madame". Ao contrário do que acontece na França ou na Inglaterra onde as mulheres são chamadas em situações públicas pelo sobrenome de família - recebido dos pais ou dos maridos¹³ - no Brasil, tem-se o hábito de chamar as mulheres, casadas ou não, pelo nome pessoal. E, ainda que as mulheres de elite tendam a ser nomeadas pelos sobrenomes dos maridos, isso se dá de uma forma bem específica, quando são, por exemplo, retratadas nas "colunas sociais". Nesses espaços de exibicionismo mundano, elas são referidas pelo casal, pelo primeiro nome do marido acrescido pelo sobrenome dele (como, por exemplo, Sra e Sr. Tony Mayrink Veiga) e depois, mas na mesma seqüência e sempre entre parênteses, pela família de origem (Carmem Terezinha Mayrink Veiga, *née* Solbiati). O sentido desse dispositivo de nomeação dos casais da elite brasileira é "frisar a pujança dos interesses em jogo" firmados ou acentuados pelo casamento"¹⁴.

Mas se esse dispositivo era corrente, sobretudo no "colunismo social" praticado nos jornais brasileiros nas décadas de 1940 a 1960, ele não se aplica às formas de nomeação das mulheres de outros segmentos sociais, nos quais são chamadas no dia-a-dia pelo nome pessoal. No caso das atrizes de teatro desse período, a única exceção à regra parece ter sido Henriette Morineau que sempre foi chamada pelo sobrenome, Morineau, precedido por "Madame". As demais, mesmo quando seus nomes pessoais vinham acompanhados pelo

¹³ A consequência mais evidente desse tipo de nomeação aparece no caso das mulheres francesas que ficam viúvas. O uso francês tradicional, como mostra Lévi-Strauss, é "incorporar *veuve* (viúva) ao nome próprio, mas o masculino *veuf* (viúvo) não é incorporado, e menos ainda *orphelin* (órfão)". Para o autor, tal procedimento revela que o sobrenome pertence "aos filhos de pleno direito", sendo assim um "classificador de linhagens". Mortos os pais, os filhos continuam a usar o sobrenome recebido deles em vida. Sendo homens, eles passarão a vida com o mesmo sobrenome, independente de serem casados, solteiros ou viúvos. Já com as mulheres a situação é distinta. Ao se casarem trocam o sobrenome e, em perdendo os maridos tornar-se-ão as "viúvas X" uma vez que já eram a "Sra. X". Disso decorre que a identidade das mulheres e nas palavras do antropólogo, "só é preservada, no caso da morte [de seus maridos] por essa relação imutável na forma mas afetada pelo signo negativo, a partir de então. A 'viúva Dumont' é a mulher de um Dumont não abolido mas que só existe em sua relação com esse outro que se define por ele" (Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*, 1989, pp. 217-218).

¹⁴ Cf. Sérgio Miceli, "A lisonja da elite", 2005, p.57.

sobrenome, eram sempre referidas como Bibi Ferreira, Dulcina de Moraes, Marília Pêra etc.

Tratei até agora das atrizes profissionais que mantiveram o sobrenome recebido, para realçar o quanto ele pode ser um capital simbólico expressivo quando ligado a uma “assinatura” reconhecida no meio teatral. Abordei também o exemplo das atrizes e atores amadores que estrearam com os sobrenomes de origem, os tais “nomes de família”, usados como recurso deliberado para alterar o status até então rebaixado do teatro.

Se essa foi uma prática adotada nos anos de 1940 pelos amadores integrantes de famílias de elite, ela não é a regra quando praticaram as artes da interpretação em moldes profissionais. Vimos nesse sentido o caso da atriz Aimée Clarisse, que, assim como Henriette Morineau, também participou da companhia de Louis Jouvet. Mas ao contrário do que sugere o nome artístico, Aimée Clarisse, não era francesa e sim brasileira de “boa família”, batizada como Vera Amado, filha do embaixador Gilberto Amado e mulher do ator francês Léo Lapara. Apesar de falar francês fluentemente, ela só fazia figurações na companhia de Jouvet e jamais alcançaria os primeiros papéis. O estatuto mais elevado de protagonista lhe fora vetado, antes de tudo por falar francês com sotaque. Na visão de Jouvet, esse “deslize” de pronúncia era uma falha incontornável a impedir a encenação dos clássicos e dos modernos da dramaturgia francesa. Sinal inequívoco da assimetria que pontuava as relações intelectuais e culturais entre as elites brasileiras e francesas, também no âmbito das trocas lingüísticas, como atesta o exemplo de “Madame” Morineau.

Inventando nomes com os mesmos sobrenomes.

Entre as atrizes mais renomadas do teatro brasileiro, encontram-se Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Tônia Carrero, Nydia Lícia, Cleyde Yáconis e Maria Della Costa. Com exceção de Nydia Lícia, as demais têm uma origem social entre modesta e humilde, nasceram no Brasil, tiveram uma educação escolar entre precária e mediana, não cursaram a universidade, tampouco fizeram cursos de formação teatral. Aprenderam a representar no palco. Mas entraram em cena num momento de transformação radical das rotinas de trabalho no teatro – introduzidas pelos diretores estrangeiros que vieram para o

Brasil durante ou depois da Guerra - e derivaram prestígio do repertório que encenaram e do público de elite que gravitava em torno do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

Cacilda Becker (1921-1969), Cleyde Yáconis (1923) e Maria Della Costa (1926) são oriundas de famílias com baixíssimo capital cultural, social e econômico, cuja infância foi marcada pela experiência sofrida e humilhante da fome. Criadas pelas mães, quase não conviveram com os pais. E isso vai se refletir na escolha do nome artístico das três. Cacilda Becker e Maria Della Costa fizeram “nome” com o sobrenome das mães - procedimento pouco usual no registro jurídico quando o pai é conhecido, mas comum no meio artístico. A mãe de Maria Della Costa era empregada doméstica; a de Cacilda, professora primária. As filhas de ambas estrearam no Rio de Janeiro. Cacilda Becker em 1941, no grupo Teatro do Estudante do Brasil, que acolhia universitários e não universitários. Maria Della Costa em 1945, na companhia de Bibi Ferreira, dois anos depois de mudar-se de Porto Alegre para o Rio de Janeiro para tentar a vida como modelo no momento em que essa profissão mal existia, e para se exibir como “girl” nos cassinos.

No Teatro Brasileiro de Comédia, Cacilda Becker e Maria Della Costa se encontrariam novamente. Mas enquanto Cacilda ali permaneceu por quase uma década, Maria, que já tivera uma rápida experiência como aluna do Conservatório Nacional de Lisboa esteve de passagem. O suficiente para aguardar a conclusão do Teatro Maria Della Costa, inaugurado em 1954, com o objetivo de dar continuidade à companhia, Teatro Popular de Arte, que ela criara em 1948, com o ator Sandro Polloni, seu segundo marido, no Rio de Janeiro¹⁵.

Foi também no TBC que Cleyde Yáconis estreou, quase que por acaso, em 1950, substituindo Nydia Licia (1925), italiana de nascimento que viera com a família para o Brasil em 1939, em decorrência das perseguições anti-semitas perpetradas pelos fascistas. Quando chegou ao país, Nydia Licia tinha 13 anos e em pouco tempo falava português com fluência e sem sotaque. Aos 24 anos (em 1950) se casaria com o ator Sérgio Cardoso, dois anos depois de estreiar como atriz e retirar do nome artístico o sobrenome judeu, Pincherle. No momento em que Cleyde Yáconis a substituiu às pressas na peça *Anjo de pedra*, de

¹⁵ As informações sobre Maria Della Costa foram obtidas na entrevista que ela concedeu a Simon Khoury, *Bastidores: série teatro brasileiro*, 2000, na tese de doutorado de Tânia Brandão, *Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa*, 1988, e no livro de Warde Marx, *Maria Della Costa: seu teatro e sua vida*, 2004 (originalmente uma dissertação de mestrado defendida na Eca, USP).

Tennessee William, ela ainda não havia passado da condição de amadora para a de atriz profissional. Cleyde, por sua vez, nunca havia pisado num palco. Mas se saía bem no papel que cabia a Nydia Lícia, porque tinha “uma memória de elefante” e sabia “todos os papéis de cor”¹⁶ só de acompanhar os ensaios na condição de diretora do guarda-roupa do TBC. Tentada pelo convite que recebera do diretor da peça (o polonês Ziembinski) para integrar o elenco fixo da companhia, Cleyde não hesitou. Menos pelo desejo, naquele momento, de ser atriz e sim pelo salário, bem mais alto do que ela ganhava até então, e pelo que ele poderia representar para a família. A despesa com o pagamento do colégio particular, no qual se preparava para prestar o vestibular de medicina, poderia dessa forma ser paga integralmente por ela, minimizando, assim, a ajuda financeira que recebia da irmã, a atriz Cacilda Becker.

Para se diferenciar da irmã, que, naquela altura, já era figura emblemática do moderno teatro brasileiro, Cleyde manteve o sobrenome que recebera do pai, Edmundo Radamés Yáconis. Assim como a mãe (Alzira Becker), o pai provinha de família imigrante empobrecida. Ela, de alemães protestantes; ele, de gregos misturados com italianos. Se Cacilda adotara o Becker para afirmar a descendência direta pelo lado materno, numa recusa explícita ao pai que a abandonou quando ela e as irmãs eram meninas, Cleyde optou por usar o sobrenome do pai como nome artístico. Pois, se subisse aos palcos como Becker, sua imagem estaria condenada de saída a ser uma réplica rebaixada da irmã. Nesse caso, a escolha do nome é decorrente da posição de caçula que Cleyde tinha na linhagem familiar e no teatro. Ela não tardaria, porém, a se firmar no meio teatral e a fazer do seu nome uma assinatura tão poderosa quanto à da irmã primogênita. Atriz premiada, permaneceu onze anos no TBC e participou de 35 peças. Lá foi dirigida por todos os diretores estrangeiros que integraram a companhia e pelos brasileiros que os substituíram, encenado um repertório denso e bastante diversificado. Em 1964, quando deixou TBC já era uma atriz completa. Ao longo de mais de cinquenta anos de carreira, ela talvez seja a atriz de sua geração a ostentar o repertório mais amplo de peças teatrais de qualidade. Verdadeira lenda do teatro brasileiro, Cleyde interpretou em 2005 a protagonista de *Cinema Éden*, de

¹⁶ Citações retiradas da entrevista que Cleyde Yáconis concedeu a Simon Khoury, *Bastidores: série teatro brasileiro*, 2002, p.37.



Cleyde Yáconis em “Convite de baile” de Jean Anouilh, em 1951, no TBC.



Cleyde Yáconis em “Leonor de Mendonça”, de Gonçalves Dias, em 1954, no TBC.

Marguerite Duras, com uma força expressiva incomum nas mulheres de mesma idade que a dela na época, 83 anos.

Filha de pai militar e mãe dona-de-casa, Tônia Carrero (1922) nasceu numa família típica de classe média carioca. O pai, além de oficial de exército, dirigiu a Rádio Nacional no final da década de 1940, antes da filha estreiar no teatro, quando então ela tinha mais familiaridade com a música popular brasileira do que com as artes da dramaturgia. O interesse pelo teatro revelou-se depois de estreiar como atriz de cinema em 1946, no filme *Caminhos do sul*, no qual contracenou com Maria Della Costa. E firmou-se em 1947, no ano em que morou em Paris com o primeiro marido, Carlos Thiré, e frequentou um curso de teatro, baseado em jogos dramáticos e expressão corporal. De volta ao Rio de Janeiro, Tônia Carrero montou uma companhia com o marido (de quem se separaria algum tempo depois) e com o ator Paulo Autran. Estreou em 1949 com a peça *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo, no papel de Alcmena que lhe valeu o prêmio de atriz revelação. Cinco anos depois, em 1954, integrou-se ao elenco do TBC. Naquela altura, era uma atriz em ascensão e a estrela principal da companhia de cinema Vera Cruz (criada em São Paulo em 1949) que havia suprimido não apenas o nome pessoal que recebera ao nascer (Maria Antonieta Porto Carrero) como o apelido que a acompanhara na infância e na adolescência (Mariinha), tão associado a mocinhas de perfil suburbano e a tudo que ela, Tônia, não queria mais ser quando se decidiu pelo teatro e rompeu com as expectativas dos pais. Os quais alimentaram o sonho de vê-la formada como professora primária, casada com um militar e morando no Méier, bairro da zona norte do Rio de Janeiro e reduto na época das camadas médias em ascensão, mas não o suficiente para se mudarem para a zona sul da cidade¹⁷.

Outra que trocou o nome foi Fernanda Montenegro (1929). Registrada como Arlete Pinheiro Esteves da Silva, ela é neta de imigrantes portugueses pelo lado paterno e de italianos pelo materno. Carioca como Tônia Carrero, mas de família operária, Fernanda durante a infância, alternava a moradia no Rio com viagens prolongadas com os avós pelo interior de Minas Gerais. A avó materna, analfabeta e com uma formação religiosa “medieval”, oriunda da Sardenha, foi uma figura marcante em sua vida. Não só ela, como a

¹⁷ Informações obtidas na entrevista que Tônia Carrero concedeu a Simon Khoury, *Bastidores I*, 1994.

mãe, as duas irmãs e o pai, “um homem muito amoroso” e entregue às mulheres da família. Aos 15 anos e em 1944, Fernanda ingressou na Radio do Ministério da Educação para trabalhar. Mais que um emprego, a rádio foi um espaço de formação importante para alguém como ela com baixo capital cultural e escolar, com passagem por um curso de madureza. Trabalhando na adaptação de contos e romances canônicos da literatura ocidental, Fernanda fez da rádio uma espécie de universidade. Lá tinha acesso à biblioteca, à discoteca e à cinemateca. Permaneceu dez anos nesse emprego, como radialista, lendo tudo que lhe caía nas mãos, de Stendall a Machado de Assis. Ali trocou de nome e sobrenome, deixou de ser Arlete Pinheiro Esteves da Silva para virar Fernanda Montenegro. Um nome de feitio literário, concebido na esteira dos romances lidos e das personagens que a impactaram, inspirado talvez na sonoridade de Conde de Monte Cristo¹⁸.

Nesse meio de tempo, estreou na televisão e no teatro como Fernanda Montenegro, nome que se tornaria em breve uma das maiores assinaturas no campo teatral, sobretudo depois da morte de Cacilda Becker em 1969. Unanimidade nacional, considerada a maior intérprete viva do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro deu em 1953, a guinada necessária para a profissionalização como atriz na companhia dirigida por Henriette Morineau, graças à influência decisiva que dela recebera.

Assim como as demais atrizes importantes de sua geração, Fernanda mudou-se em 1954 para São Paulo, junto com o marido e também ator, Fernando Torres. Trabalhou primeiro na companhia de Maria Della Costa que, naquele ano, inaugurava o próprio teatro, após ter trazido da Itália o diretor e cenógrafo Gianni Ratto. Com ele, Fernanda Montenegro daria um salto na carreira, após fazer o papel de Lucília, em *A moratória*, de Jorge Andrade. O sucesso da peça motivou o convite para Gianni Ratto integrar a equipe de diretores do TBC. Ele aceitou com a condição de levar Fernanda, Sérgio Brito e Fernando Torres. Entre 1956 e 1958, nos dois anos em que participou do elenco do TBC, Fernanda atuou em nove peças. No ano seguinte transferiu-se para o Rio de Janeiro - que, por quase uma década, estivera eclipsado pela cena teatral paulista - para fundar a companhia, Teatro dos Sete, junto com Fernando Torres, Gianni Ratto, Ítalo Rossi e Sérgio Brito. De lá para

¹⁸ As informações sobre Fernanda Montenegro expostas nesse parágrafo foram retiradas das seguintes fontes: Lúcia Rito, *Fernanda Montenegro, o exercício da paixão*, 1995, Fernanda Montenegro, *Viagem ao outro: sobre a arte do ator*, 1987, *A vida de Fernanda Montenegro: depoimento*, s/d; “Fernanda Torres e Fernanda Montenegro: bem diferentes”, reportagem publicada na revista *Contigo*, 12/05/2005, n.1547.

cá, Fernanda Montenegro foi acumulando prêmios, reconhecimento, experiência, popularidade e unanimidade, de crítica e de público. Tratada como a primeira-dama do teatro brasileiro, ela, como Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes e Cacilda Becker, em virtude notoriedade alcançada, quase dispensa o sobrenome. Quando se fala de teatro e de Fernanda, não há dúvidas que está se falando dela e não da filha, que também é atriz e se chama Fernanda Torres

Incluídas entre as grandes “damas” do teatro brasileiro, essas atrizes apresentam vários pontos em comum que merecem ser sublinhados. A não ser Nydia Licia, proveniente de uma família italiana judia, cultivada e de classe média, bem situada socialmente, até ser obrigada a fugir para o Brasil¹⁹, e Tônia Carrero, procedente das camadas médias, as demais são netas de imigrantes pobres que saíram da Europa para tentar a sorte no país. Mesmo Nydia, cuja formação cultural era mais elevada (o pai foi professor de radiologia na Faculdade de Medicina de Milão e a mãe crítica de música em um jornal local de Trieste) interrompeu os estudos no Brasil para trabalhar. Após terminar o secundário no colégio Mackenzie em 1944, ela que ainda não tinha uma vocação definida - a ponto de não saber se queria fazer um curso superior de química ou ingressar na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo - teve que procurar um emprego para arcar com suas despesas pois a família não tinha mais condições para manter o estudo integral dos filhos. Por ser mulher e a caçula, Nydia foi preterida para que o irmão pudesse prosseguir o curso na Escola Paulista de Medicina²⁰. Apesar de pública, a universidade estava fora de cogitação naquele momento, uma vez que os cursos, oferecidos no período diurno, coincidiam com seu horário de trabalho. Prova de que a democratização da cultura propiciada em parte pela criação da universidade pública ainda era restrita. E, no caso específico de Nydia, sinal irrefutável do descenso social que os pais enfrentaram ao imigrar para São Paulo e da hierarquia de gênero que presidia a formação escolar dos filhos.

Em comum, essas atrizes partilharam o fato de não pertencerem a famílias com inserção na cena teatral (e isso, como vimos, repercute na escolha do nome artístico),

¹⁹ Nas palavras de Nydia Licia, “ao contrário da maioria dos judeus italianos – que se recusava a acreditar que dentro de muito pouco tempo a Itália seguiria o exemplo alemão e intensificaria as perseguições – meu pai, desde o primeiro momento, enxergou o perigo. Decidiu partir o mais depressa possível e levar a família para bem longe do inferno em que a Europa se transformaria”. Cf. Nydia Licia, *Ninguém se livra dos seus fantasmas*, 2002, p. 85.

²⁰ Idem, p.141.

embora todas tenham se casado com homens ligados ao teatro, algumas mais de uma vez. Além disso, passaram pelo TBC, participaram do pólo modernizador do teatro brasileiro, foram dirigidas pelos diretores estrangeiros que vieram para o Brasil e, como evidência da afirmação e autoridade artística, fundaram as próprias companhias - com exceção de Cleyde Yáconis. Nelas foram figuras de proa, com mais destaque que os maridos, seja porque eles deixaram de lado a profissão de ator ou porque buscaram conciliar o trabalho de ator às funções de diretor e empresário, para que suas mulheres pudessem exercer plenamente o papel de primeira atriz.

Além disso, são todas brancas e três delas, Maria Della Costa, Nydia Licia e Tônia Carrero, muito bonitas, cujos nomes evocam atrizes européias de cinema numa referência nada casual, uma vez que as divas do cinema europeu e norte-americano na época forneceram a matriz visual de onde retiraram insumos para a imagem que forjaram de si mesmas. Loiríssimas, de cabelos abundantes, sobrancelhas realçadas e olhares marcantes, Maria Della Costa e Tônia Carrero poderiam passar por atrizes européias ou norte-americanas. Italiana, radicada no Brasil, Nydia Lícia se assemelha a elas, embora sem o mesmo "sex appeal" de Tônia, estando, assim, mais próxima da beleza clássica e contida de Maria Della Costa. Visivelmente mais "brasileiras", pelos traços fisionômicos, Cacilda Becker, Cleyde Yáconis e Fernanda Montenegro compartilham com elas e com os demais integrantes do elenco do TBC a cor de pele. No período do auge do TBC, que corresponde aos seus dez primeiros anos (1948-1958), nenhuma atriz negra atuou nos espetáculos da companhia. As melhores dentre elas, se não encontraram espaço na cena teatral paulista, viabilizaram-se no cinema carioca ou no Teatro Experimental do Negro (1945-1957) idealizado e liderado por Abdias do Nascimento²¹. Poucas, como a atriz Ruth de Souza, foram incorporadas ao meio artístico paulista²². No seu caso, no cinema e nos quadros da Vera Cruz.

²¹ Sobre o Teatro Experimental do Negro, consultar a revista *Dionysos*, n.28, 1988 e o volume *Teatro Experimental do Negro: testemunhos*, 1966.

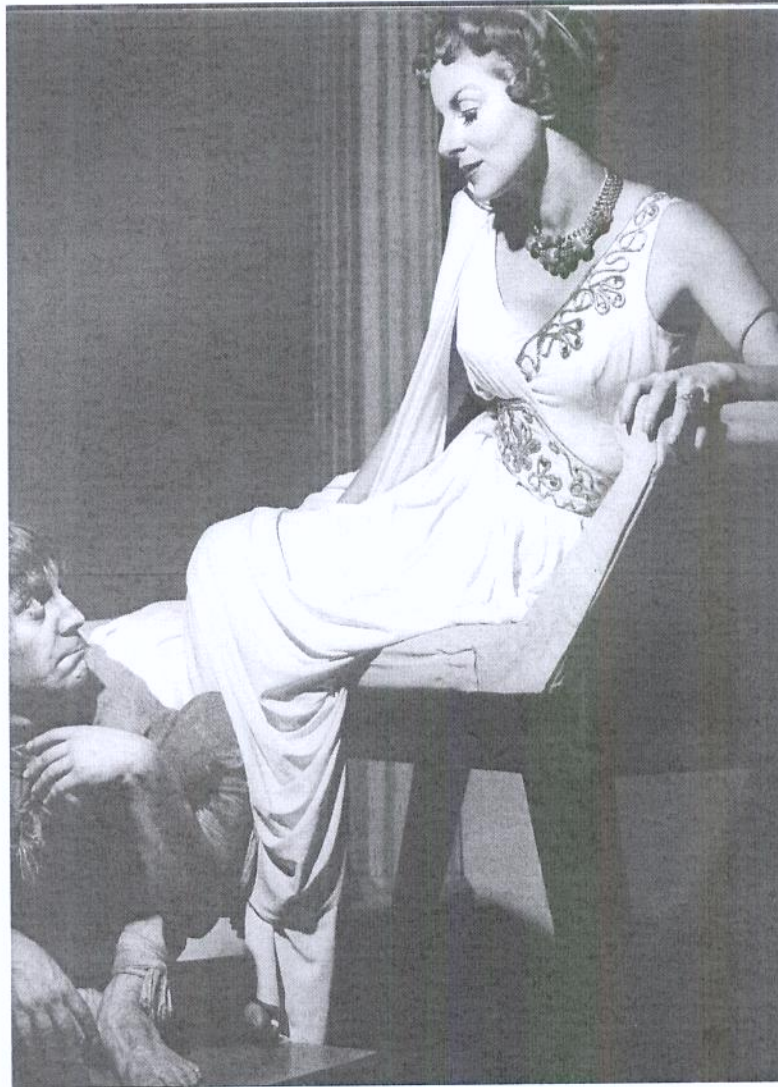
²² Nascida no interior do estado do Rio de Janeiro, no final dos anos de 1920, Ruth de Souza perdeu o pai aos 9 anos e mudou-se com a mãe e os três irmãos para a capital. Ali, a mãe sustentava a família com o salário que recebia como lavadeira em casas de famílias abonadas. Sua descoberta do teatro e do cinema deve-se à influência da mãe que a levava ao Teatro Municipal com os ingressos que ganhava de suas patroas. O interesse pelas artes da representação levou-a a participar, junto com Abdias do Nascimento, da fundação do Teatro Experimental do Negro. Estreou aos 17 anos na peça *O imperador Jones*, de O'Neill. Em 1948, ingressou também no cinema, na Atlântida, contracenando com Oscarito e Grande Otelo. Dois anos depois, foi para os Estados Unidos, onde passou um ano com uma bolsa da Fundação Rockefeller, obtida com a



Tônia Carrero, nos anos de 1950, na piscina do Copacabana Palace.



Reconhecidamente uma das mulheres mais bonitas do teatro brasileiro, Maria Della Costa, na foto à esquerda, de 1961, lembra (e muito) a atriz francesa Catherine Deneuve. Na foto à direita, de 1960, é impossível não associá-la à atriz Marilyn Monroe.



Nydia Licia contracenando com Sérgio Cardoso na peça “A raposa e as uvas”, de Guilherme Figueiredo, em 1956.



Ruth de Souza e Abdias Nascimento na montagem de “Othelo”,
de Shakespeare, em 1946, no Teatro Experimental do Negro.

O nome artístico e a construção da pessoa.

Entre os Tupinambá, os homens ganhavam nomes quando matavam suas vítimas e se recolhiam para travar sozinhos uma luta mais perigosa por se passar no plano místico e na esfera do sagrado. Excluídos do festim canibal, praticavam o resguardo e ritos diversos de purificação com o propósito de se porem em contato com a alma imortal e vingativa do prisioneiro morto e com o espírito protetor do parente ou ancestral mítico para quem fora destinado o sacrifício. Nesse período turbulento em que não se sabia ainda se o sacrifício seria bem-sucedido, ocorria a troca de nome. Como mostra Florestan Fernandes, tal troca consistia numa técnica mágica, empregada pelo matador com o fim de iludir o espírito da vítima e seus propósitos de vingança. Na metafísica Tupinambá, sedimentada a partir da articulação entre corpo, pessoa e alma, a troca de nomes apresentava a um só tempo uma conexão religiosa e uma modalidade sociológica de objetivação do carisma, posto que quanto mais nomes os homens acumulassem, mais teriam prestígio, carisma e poder – e tudo que deles decorre, mulheres, cunhados, filhos e alianças²³.

intermediação de Paschoal Carlos Magno. Na volta, integrou-se à Vera Cruz e mudou para São Paulo, antes de retornar novamente ao Rio de Janeiro. Atriz de teatro, de cinema e de televisão, Ruth de Souza relembra, nos seguintes termos, a sua inserção no Teatro Experimental do Negro: -“ Eu me dirigi ao TEN porque naquela época não havia escolas de teatro. Eu não sabia por onde começar. Não dava para chegar nas companhias de teatro da época e simplesmente dizer: ‘Eu quero ser atriz’. Assim, quando soube que um grupo de negros estavam se reunindo na UNE (União Nacional dos Estudantes) para formar uma companhia fui lá para ver o que era. Naquela época, quando havia uma peça em que tinha um personagem negro, eles pintavam de preto um dos atores brancos. Então o Abdias do Nascimento resolveu criar o TEN. Na verdade, criamos juntos, eu, Abdias, Aguinaldo Camargo e muitos outros. Queríamos provar que o negro também podia ser ator. Não dava para acreditar: em um país mulato como somos, não ter um ator negro! Era um absurdo! Mas a verdade é que não havia, na época, espaço para o ator negro porque as peças que as companhias de teatro montavam eram sempre estrangeiras, principalmente as comédias francesas, italianas, onde realmente não havia – ou havia poucos – personagens negros. E eram pouquíssimos os autores brasileiros. As montagens e as formas de representar eram muito européias”. Trechos do depoimento que a atriz concedeu a Maria Ângela de Jesus, reproduzido no livro da entrevistadora, *Ruth de Souza: a estrela negra*, 2004, pp.39-40.

²³ Cf. Florestan Fernandes, *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*, 1970. Vale sublinhar que Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha são os principais responsáveis pela recuperação dessa obra de Florestan. Apesar de discordar de suas conclusões, Viveiros de Castro, no livro *Araweté: os deuses canibais*, 1986, retoma a análise de Florestan sobre a metafísica Tupinambá, central para a compreensão do canibalismo. Em outro trabalho, ele e Manuela C. da Cunha mostram que a vingança é a instituição por excelência da sociedade Tupinambá. Como, aliás, "Florestan já havia provado magistralmente. Mas, levado talvez por suas premissas teóricas, acabou fazendo da guerra o instrumento da religião (...) como meio para a restauração da integridade de uma sociedade ferida pela morte de seus membros" (1986, p.69). No entender dos autores, "a guerra Tupinambá não se presta a uma redução instrumentalista". Cf. Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha, "Vingança e Temporalidade: os Tupinambás", 1986, pp.57-78.

Retomar os Tupinambás tem aqui um duplo propósito. De um lado, sublinhar que nessa sociedade de guerreiros, a troca de nomes, como objetivação sociológica do carisma, era uma prerrogativa masculina, da qual as mulheres estavam excluídas. De outro lado, corroborar o pressuposto defendido por Pina-Cabral de que “a nomeação pessoal constitui uma porta de entrada privilegiada para o estudo da forma como os grandes fatores de diferenciação social se operacionalizam através da ação pessoal.”²⁴ No processo de construção social do artista e da pessoa que lhe dá guarida combinam-se, como vimos, marcadores de gênero, classe e geração. Numa sociedade tão desigual e hierárquica como a brasileira, não parece aleatório que atividades que dependam do corpo tenham se convertido em um capital simbólico essencial para se “fazer” um nome. Disso dão testemunho as atrizes mencionadas, as modelos, os jogadores de futebol e as mães de santo.

Como mostra Ruth Landes, em sua etnografia sobre os *candomblés* da Bahia, uma de suas informantes, Zezé, “se referia a si mesma como Zezé de Iansã, e não como Sra. Silva, para demonstrar que ‘pertencia’ à sua deusa e não a Manuel [seu companheiro]. Todas as sacerdotisas assim faziam e isso refletia a sua independência pessoal”. Por isso, prossegue a antropóloga, “até hoje não posso lembrar os nomes de família nem mesmo das maiores mães [de santo]”²⁵. Sinal incontestável de que na “cidade das mulheres” estudada por Ruth Landes, a supremacia social e o prestígio das mães de santo, sinalizados pelo uso do nome pessoal, têm a ver também com o uso que elas fazem de seus corpos como receptáculos dos deuses.

Mas se modelos, jogadores, mães de santo e atrizes partilham algo em comum, é preciso não minimizar as diferenças sob pena de construir uma explicação essencialista e desfibrada do ponto de vista histórico e sociológico. No caso das atrizes em tela, se o corpo foi um instrumento central de que se valeram para interpretar as personagens vividas nos palcos, tal uso não se dissocia da aura cultural e intelectual que recaiu sobre certa parcela da atividade teatral, afastada do teatro de revista e da comédia popular, e ajustada às rotinas de trabalho e às concepções do teatro moderno. A foto abaixo de Cacilda sintetiza com

²⁴Cf. João Pina-Cabral “Proposta temática” (texto de apresentação do Simpósio Internacional “Nomes e pessoas: gênero, classe e etnicidade na complexidade identitária”, organizado pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e pelo Pagu, Núcleo de Estudos de Gênero da Unicamp, realizado em Lisboa, Portugal, entre 26 e 30 de setembro de 2006).

²⁵ Cf. Ruth Landes, *A cidade das mulheres*, 2002, pp. 194.

eloquência visual esse momento no qual “as mulheres mandavam no teatro”, segundo palavras de Maria Della Costa.²⁶



Glamour, segurança, serenidade e autocontrole sobressaem na postura corporal da atriz e na maneira como ela exhibe as insígnias concentradas de mulher elegante: a estola de pele sobre o “tailleur” bem cortado – assinados ambos por Christian Dior, um dos maiores nomes da moda francesa na época, - o cabelo lustroso e abundante, modelado por um coque em cornucópia, as sobrancelhas finas e desenhadas, o batom discreto num sorriso enigmático, levemente esboçado, o olhar realçado pelo uso do lápis dando a ver uma nesga

²⁶ Trecho da entrevista que Maria Della Costa concedeu ao jornal *A Tribuna de Santos*, em 26/02/1984.

de melancolia. A foto²⁷ tanto poderia figurar numa das revistas da época, como *Cruzeiro e Manchete*, que volta e meio exibiam atrizes de teatro e de cinema em suas capas, quanto ter sido tirada no palco, num momento de Cacilda contracenando com Walmor Chagas, seu segundo marido com quem fundou a própria companhia em 1958, na qual ele atuou como intérprete, empresário e algumas vezes como diretor. Em segundo plano - posição que ele, apesar de grande ator, ocupou de fato no período em que partilharam a companhia que levou o nome de Cacilda Becker – Walmor aparece de terno claro, composto, paletó abotoado, camisa branca e gravata escura, a testa franzida, os lábios fechados, o olhar apreensivo sublinhado pelas sobrancelhas crispadas. Seu semblante tenso e carregado contrasta com a suavidade controlada de Cacilda.

O que torna remota a possibilidade dessa foto ter sido feita no instante em que contracenavam no teatro é o cenário realista demais que circunda os figurantes: carros, rua e transeuntes. Não sendo uma foto de teatro, bem poderia ser de cinema ou de televisão, mídias nas quais Cacilda esteve presente, ainda que sem a mesma intensidade e constância de outras atrizes do período. Independente da mídia em que pudesse ter sido gerada, a foto é um retrato da imagem construída pela atriz e um flagrante de época. Misturados, os dois registros velam e dão a ver várias coisas ao mesmo tempo. A começar pela desenvoltura com que Cacilda maneja os ingredientes visuais associados à segurança social: da indumentária à hexis corporal. Desenvoltura que, no seu caso, resultou do aprendizado que tivera, por meio da rotina árdua de trabalho, dos mecanismos de burla exigidos e propiciados pelas convenções teatrais. Tal performance espelha a sintonia da atriz com as transformações em curso na sociedade brasileira da época: a urbanização e a industrialização aceleradas, a ascensão das camadas médias, a ocupação de espaços profissionais de atuação abertos pelas recém criadas instituições culturais. No caso de São Paulo, tais espaços foram sendo preenchidos por um recrutamento social diverso daquele que marcou a formação de suas elites dirigentes, como atestam algumas das lideranças intelectuais emergentes na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, e as lideranças teatrais aglutinadas de início no Teatro Brasileiro de Comédia e, mais tarde, nas

²⁷ A foto reproduzida acima encontra-se no Arquivo da Última Hora/Folha Imagem e foi reproduzida no livro de Luis André do Prado, *Cacilda Becker: fúria santa*, 2002.

diversas companhias daí egressas e nos grupos que alteraram a cena teatral paulista no final dos anos de 1950, o Arena e o Oficina, em especial.

A mobilidade social foi experimentada em alta voltagem pelas atrizes renomadas da época. De um lado, como decorrência das oportunidades de carreira, das chances de sociabilidade e dos recursos em matéria de visibilidade pública, inimagináveis até então para pessoas com origem social tão modesta como a delas. De outro lado, pelos papéis que encenaram. Cobrindo um leque amplo e diversificado de personagens, fizeram de tudo ou quase tudo no teatro: de rainhas a prostitutas, de mulheres pobres e de classe média, a aristocratas e grã-finas. Transitando do rádio para o teatro e a televisão, quase que simultaneamente e no momento de arranque da indústria cultural no Brasil, vivenciaram o embaralhamento do “alto”, do “médio” e do “baixo” da produção cultural. Como mostra Davi Mattos, longe de se oporem, as atividades do rádio e da televisão, no início, tinham relações estreitas com as manifestações da cultura de elite, “entre as quais se inclui historicamente o teatro profissional paulista, inaugurado pelo TBC”²⁸. Por isso e, em suas palavras,

“o teatro e a televisão em São Paulo, nas décadas de 40 e 50, antes de terem sido formas de expressão artística e cultural vinculadas a setores ou camadas sociais de uma sociedade que se urbanizava e industrializava, foram primordialmente fenômenos artísticos e culturais correlacionados, entrelaçados e, ambos, articulados ao projeto comum das tradicionais lideranças políticas e intelectuais de São Paulo que se mobilizaram em torno da idéia da construção de uma sociedade democrática no Brasil”²⁹.

O prestígio e o renome conquistados pelas atrizes resultam, assim, da autoridade cultural e social associada ao público cativo da companhia por onde todas passaram, o TBC. Concretizado “graças ao apoio financeiro fornecido por um grupo de figuras das elites econômicas paulistas” - compostas por “empresários, banqueiros, homens ligados à indústria, ao comércio, às finanças, todos reunidos pelo engenheiro e administrador de empresas Franco Zampari e seu amigo e padrinho de casamento, o industrial Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho” - o TBC surgiu como “um empreendimento artístico-

²⁸ Cf. José Lessa Mattos, *O espetáculo da cultura paulista*, 2002, p.20.

²⁹ Idem, p.30.

cultural idealizado e patrocinado por particulares, gente de dinheiro que se dispôs a criar uma casa de espetáculos, em moldes europeus, para abrigar e promover os grupos de teatro amador em São Paulo”.³⁰ Em virtude desses processos sociais singulares de transferência de carisma, ocorreu uma “imantação” do prestígio desse público para as atrizes e os atores que compunham o elenco fixo da companhia. Cacilda não foi a única, portanto, a derivar *status* dessa experiência teatral, embora tenha sido a que levou mais longe essa alquimia na condição de “primeira atriz” do teatro paulista nos anos de 1950 e “mulher elegante” da década de 1960 - na contramão da vivência de privação que marcara sua infância e adolescência.

A altivez do porte, a elegância do traje, o controle corporal exibidos por Cacilda na foto reproduzida páginas atrás não deixam dúvidas do quanto ela estava a léguas de distância da “artistazinha” em início de carreira, segundo a expressão utilizada por Alfredo Mesquita para se referir à primeira impressão que ela lhe causou ao serem apresentados em uma recepção em 1941 - “num canto, só, encolhidinha, um copo de Coca-Cola a tremelicar-lhe nas mãos trêmulas, os olhões arregalados, observando espantada o carrossel que lhe ia à volta”³¹.

O último ponto a destacar refere-se à dificuldade, ou melhor, à impossibilidade de separar a pessoa e a persona da atriz. Ou, dito de outra maneira: quem é Cacilda e quem é a atriz Cacilda Becker nessa foto? Impossível saber, a menos que tenhamos referências e informações externas a ela. Pois embora alguns “ruídos” da imagem sugiram não se tratar de uma foto tirada no teatro, tais como o ambiente realista e o semblante tenso e carregado de Walmor, a dúvida permanece se o olhar se fixar apenas na figura de Cacilda, que parece estar se movendo, em função do efeito de *flo* produzido pela penugem da estola de peles. A foto, no entanto, não é uma tomada de filme, ainda que o cenário e a presença de Walmor nos lembrem a película da época, *São Paulo S.A.*, do diretor Luiz Sergio Person. Tampouco se trata de uma foto de palco. Flagrando um instante da vida “real” de Cacilda, a foto registra uma situação bastante delicada, em plena ditadura militar, no momento em que ela se dirigia ao Dops em maio de 1964, acompanhada do marido Walmor Chagas, para

³⁰ Idem, pp.48 e 51.

³¹ Cf. Alfredo Mesquita, “De como vim a conhecer Cacilda Becker e o que se seguiu”, 1995, p.82.

prestarem depoimento em sindicância que apurava denúncias de infiltração comunista no meio teatral paulista.

Para enfrentar a situação Cacilda se paramentou e incorporou várias de suas personagens: a mulher elegante, a grande dama do teatro brasileiro, a grã-fina que não deixa dúvidas aos subalternos que um simples levantar de sobrancelhas pode disparar o “você sabe com que está falando”?³². Se todas essas personagens que ela mobilizou conferem verossimilhança social à foto, é sobretudo como Cacilda Becker que ela se deixa registrar no momento em que se dirigia ao Dops. Envergando, assim, além dos trajes de exibição social mundana, aquilo que ela mais sabia fazer no palco: a capacidade de transitar por personagens muito distintas, com a qual elevou à altura máxima sua competência como atriz, em um contexto muito particular de renovação do teatro brasileiro.

³² Cf. Roberto Da Matta “Você sabe com que está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil”, 1983.

Capítulo 6 - Parcerias amorosas e de trabalho.

O renome conquistado pelas atrizes mais prestigiadas da época é inseparável de suas parcerias amorosas e de trabalho. Com essa afirmação não pretendo diminuir o brilho e o talento dessas intérpretes, tampouco minimizar a dedicação com que construíram suas carreiras. A rotina árdua a que se submeteram - distribuída entre ensaios e espetáculos no teatro, e, em alguns casos, montagens de peças ao vivo na TV – ultrapassava muitas vezes doze horas de trabalho. Os dois anos (1956 a 1958) em que Fernanda Montenegro se dividiu entre São Paulo e Rio de Janeiro é um exemplo disso. Na capital paulista, onde residia, Fernanda dedicava a semana aos ensaios e às apresentações nos palcos do TBC. Nos domingos à noite, junto com outros integrantes do elenco da companhia que participavam do teleteatro da TV Tupi (Sérgio Brito e Fernando Torres) embarcava no vôo noturno, que levava quase 3 horas para chegar à então capital federal, dormia de madrugada e no dia seguinte, cedo, já estava nos estúdios da Tupi para ensaiar o espetáculo que iria ao ar, ao vivo, às 22 horas. Nas terças-feiras, de volta a São Paulo, reiniciava o trabalho no TBC. Nas palavras de Fernanda,

“Fomos uma geração privilegiada. A gente trabalhava 18 horas por dia, quando não 20. Onde encostávamos dormíamos, porque trabalhávamos dia e noite. Eu falo em nome de toda uma geração mesmo. Chega a ser uma alienação (...) Como fazíamos uma coisa adorada por todos nós, éramos felizes. Como diz o Ítalo (Rossi), éramos felizes e sabíamos”¹.

A associação entre trabalho intenso e realização pessoal é uma experiência que todas elas tiveram. Lembremos, nesse sentido, do depoimento de Ziembinski sobre Cacilda, transcrito no quarto capítulo, no qual ele dizia que um dos “slogans” da atriz, quando lhe

¹Cf. Trechos da entrevista que Fernanda Montenegro concedeu a Cristina Brandão, em maio de 1997, reproduzida no livro da entrevistadora, *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro*, 2005, p.303.

propunha um novo espetáculo era: “Vamos trabalhar! Vamos ter um trabalho infernal! Para ela, trabalho infernal era fonte de alegria, de necessidade de esforço extremo”².

O ritmo acelerado é uma marca de atividade teatral. No Brasil foi só nos anos de 1930, graças ao empenho da atriz Dulcina de Moraes, que os atores conquistaram o direito a uma folga por semana, nas segundas-feiras, quando os espetáculos deixaram de ser apresentados. Mesmo no TBC que se notabilizou por constituir uma companhia com elenco fixo e remuneração mensal, não foram poucos os atores que usaram as segundas-feiras para se casarem, como Sérgio Cardoso e Nydia Licia, Carlos Vergueiro e Zilah Maria, Ruy Affonso e Elisabeth Hernreid. Nas palavras de Nydia,

“Não existia dia de folga. Os ensaios eram diários. Ensaivava-se à tarde toda e, quase sempre, também à noite (...) Ensaivávamos aos sábados de manhã, ou depois das três sessões do domingo entre a matinê e a noite, e nos outros dias, depois do espetáculo. Médico, dentista, cabeleireiro, só se fosse de manhã. Casar? Só às segundas-feiras. Fora de brincadeira: Sérgio e eu casamos na segunda, e terça, às duas horas estávamos ensaiando a nova peça. E casamos no próprio teatro.”³

Os depoimentos transcritos acima não deixam dúvidas de que o reconhecimento obtido pelas atrizes renomadas tem uma relação direta com o empenhado e com o trabalho acumulado. Mas não se explica sem as parcerias que tiveram ao longo da vida. Numa situação inversa à das mulheres intelectuais na época, que enfrentaram uma série de constrangimentos para se afirmar e “fazer nome” - entre eles, a conciliação da carreira com a família, ou, quando casadas com intelectuais de renome, os conflitos advindos de se sentirem ou serem vistas à “sombra” dos maridos – as atrizes foram alçadas à condição de protagonistas com a anuência e respaldo dos parceiros. Seguindo a tradição no meio teatral do auto-empresariamento, elas criaram as próprias companhias, nas quais figuraram como principal chamariz, e eles atuaram como diretores, intérpretes, empresários, mesclando às vezes as três atividades. Claro está que as razões para o empenho diverso dos “significant

² Trecho do depoimento de Ziembinski reproduzido no livro organizado por Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs.), *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, p. 142.

³ Trechos do depoimento de Nydia Lícia reproduzido em *Dionysos*, n.25, (número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia, organizado por Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira) 1980, n.25, p. 169.

others”⁴ (parceiros, maridos ou amantes) não se encontram em disposições pessoais isoladas, explicáveis pelo temperamento, caráter ou boa-vontade dos atores em contraposição aos mesmos atributos no caso dos intelectuais ou dos maridos das intelectuais. Residem antes nas dinâmicas particulares dos campos de produção simbólica, mais ou menos refratários às inflexões de gênero e à atuação das mulheres. No teatro daquele período, as melhores dentre elas ocuparam uma posição central como intérpretes.

No contexto de renovação do teatro brasileiro, iniciado no Rio de Janeiro com os grupos Teatro do Estudante do Brasil e Os Comediantes, e consolidado em São Paulo pelo TBC e pelos grupos amadores dispostos a alterar as rotinas de trabalho até então vigentes - caracterizadas pela presença do ponto, pelo uso (e abuso) do caco, pela figura do ensaiador, pela imitação do modo português de representar, visível na prosódia dos atores - o texto foi alçado à condição de elemento central do espetáculo. Para decifrá-lo em chave propriamente teatral, recorreu-se à figura até então desconhecida do diretor e recrutou-se um elenco de novos intérpretes, mais ou menos marcados pelas rotinas anteriores. Nesse novo cenário, Cacilda Becker e Fernanda Montenegro entraram em cena portando o “melhor” e o “pior” da experiência teatral que os mais ousados na renovação do teatro brasileiro reputavam como dispositivos cênicos ultrapassados. Nydia Licia, que estreou como amadora no Grupo de Teatro Experimental dirigido por Alfredo Mesquita, antes de ingressar, também como amadora, no TBC, foi se formando como atriz em meio a esse movimento de renovação. Cleyde Yáconis, por sua vez, tornou-se atriz no TBC, sem ter tido qualquer experiência anterior como intérprete, seja em grupos amadores, seja em companhias profissionais da velha guarda, numa situação bem distinta de Fernanda Montenegro, Maria Della Costa e da irmã, Cacilda Becker. Maria Della Costa, como vimos, se mudara no início dos anos de 1940 de Porto Alegre para o Rio, com a expectativa de se tornar manequim e com a promessa de um emprego como “girl” num dos grandes cassinos da cidade. Por fim, o ingresso de Tônia Carrero no teatro se deu em 1948, logo após o

⁴ Este capítulo é devedor da leitura do livro *Significant Others* (1993), organizado por Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron, com a proposta de lidar, a partir de casos empíricos diversos, com as questões de gênero e criatividade, por meio da análise da complexidade envolvida nas parecerias de vários tipos - amorosas inclusive - entre artistas e escritoras renomadas.

retorno de Paris para onde fora passar um ano com o marido, Carlos Thiré. Com o respaldo dele, Tônia criaria sua primeira companhia.

As primeiras a montar os próprios empreendimentos, quando ainda atuavam no Rio de Janeiro, Maria Della Costa e Tônia Carrero acompanharam o movimento mais geral de migração do teatro moderno para São Paulo. Ali se integraram ao elenco do TBC, no caso de Tônia, contratada de início para ser a atriz principal da Vera Cruz, ou passaram por ele, como Maria Della Costa. Apesar da insistência de Zampari para retê-la, ela faria apenas uma peça com o objetivo de angariar dinheiro para amortizar as dívidas do teatro que ela e Sandro Polônio estavam construindo e que seria inaugurado com seu nome em 1954, numa estréia tão badalada e glamourosa quanto à do TBC em 1948.

Se algumas dessas informações podem parecer ligeiras, vale esclarecer que o meu propósito ao realçá-las é o de construir um argumento mais geral sobre a maneira como o prestígio, o reconhecimento, a fama, o “nome próprio” e o renome a ele associado foram conquistados por essas atrizes em meio às transformações em curso no teatro, nas metrópoles e na sociedade brasileira, por um lado, e às parcerias amorosas e de trabalho, de outro.

Cacilda Becker e Walmor Chagas.

Cacilda foi a primeira atriz do TBC a receber um salário mensal. Medida que seria estendida logo em seguida para outros intérpretes, que, deixando de lado a fase amadora, comporiam o elenco fixo da companhia. Isso ocorreu em 1949, um ano depois da inauguração do TBC, quando o teatro deixou de ser apenas um espaço para os grupos amadores apresentarem seus espetáculos. Pesou nessa passagem o profissionalismo de Cacilda e a contratação de Adolfo Celi, o primeiro dos diretores estrangeiros a atuar em São Paulo. Recorrendo mais uma vez ao testemunho crítico de Décio de Almeida Prado,

“Com o TBC começa de fato a ascensão de Cacilda. O período da rua Major Diogo [onde se localizava o teatro] borbuhava, respirava teatro do alto a baixo, desde o Nick-Bar, situado ao rés do chão e ponto obrigatório de encontro após os espetáculos, até os andares superiores, ocupados pela Escola de Arte Dramática (EAD). Tudo crescia ao mesmo tempo. Crescia o público, em quantidade. Crescia o elenco, qualitativamente. Crescia a crítica, indo além do mero registro jornalístico. E



Cacilda Becker e Paulo Autran na peça "A dama das camélias", de Alexandre Dumas Filho, em 1951, no TBC.

dentro desse complexo, em que se irmanavam com propósitos semelhantes elementos nacionais e europeus, homens de teatro maduros e jovens inexperientes, dentro dessa galáxia de astros em expansão, crescia a luminosidade particular de Cacilda”⁵.

Contribuíram para a ascensão de Cacilda, o talento, o envolvimento por inteiro com a carreira, a obstinação e as marcas deixadas por Adolfo Celi no decorrer dos três anos em que trabalharam juntos no TBC (1949-1952). Ela que já havia sido dirigida por Ziembinski, no período em que residira no Rio e na segunda montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, e por Décio de Almeida Prado em 1943, aprendeu com Adolfo Celi a importância do diretor na montagem da peça e no treinamento dos atores. Com ele, Cacilda viveria uma relação intensa, a um só tempo amorosa e de trabalho. Quando o romance começou, ela estava grávida⁶ e casada com o ator de projeção reduzida, Tito Fleury, oriundo de uma família de classe média, que conciliara a advocacia com uma incipiente carreira no teatro e na rádio. O namoro começou em 1941, no período em que ambos residiam no Rio e atuaram na Companhia de Bibi Ferreira e no grupo Os comediantes, e continuou em São Paulo, quando além do trabalho na rádio, contracenaram em uma das peças montadas pelo Grupo Universitário de Teatro. Oficializado em 1947, o casamento seria rompido dois anos depois e de forma intempestiva. No momento de assinar o desquite, Cacilda tinha 29 anos, vivia um romance em tempo integral com o teatro e com o diretor da companhia, Adolfo Celi - e isso foi usado pelo ex-marido para impedir que ela ficasse com a guarda do filho, oficialmente atribuída à mãe da atriz, com quem ela voltou a morar⁷.

⁵ Cf. Décio de Almeida Prado, *Peças, pessoas, personagens*, 1993, p.143.

⁶ Segundo o ator Ruy Affonso, um dos integrantes do elenco fixo do TBC, “Celi se apaixonou por Cacilda no tempo em que ela estava grávida e uma mulher grávida despertar um tipo de paixão assim é um talento”. Trechos do depoimento do ator transcrito no livro de Luis André do Prado, *Cacilda Becker: fúria santa*, 2002, p.295.

⁷ O filho de Cacilda, Luis Carlos Fleury afirma que não fora nada fácil o período em que passou sob a custódia oficial da avó materna, pois ainda que ele, a mãe, a avó e a tia (Cleyde Yáconis) morassem na mesma casa, ele mal via Cacilda, pois ela estava sempre ensaiando ou se apresentando no palco. Estigmatizado na escola pelos colegas e pelos professores, em virtude da carreira da mãe e de ser filho de pais desquitados, ele se sentia muito isolado, “distante de meus pais, morando com a minha avó, que era uma pessoa extremamente nervosa, não tinha paciência, era neurastênica. Cleyde era distante e agressiva comigo, porque eu ia mal na escola. Mas eu não era burro; era o refúgio de uma personalidade. Todas as pessoas estavam repletas de autoridade e, no meio disso tudo, Cacilda era uma estrela. E toda vez que ela passava me fazia bem. Imaginem um cometa que chega, ilumina, incendeia de luz e depois vai embora. Ela chegava, me dava uma carga enorme de amor, mas depois sumia. Quando eu tinha dez anos, Cacilda fez uma excursão para o Norte e de lá foi para a Europa. Fiquei completamente vazio. Na minha cabeça infantil, era um conflito

Italiano, com passagem por Buenos Aires, para onde fora finalizar um filme no qual atuava ao mesmo tempo como ator e diretor, Celi veio diretamente da Argentina para o Brasil após aceitar o convite que recebera de Zampari para ser o diretor artístico do TBC. Formado em 1945 pela Academia de Arte Dramática de Roma (dirigida na época por Silvio D'Amico⁸), chegou a São Paulo bem moço, com 26 anos, e com a intenção de permanecer por um período curto. Mal sabia ele que a temporada, consumida com muito trabalho, se estenderia por quinze anos, com grande impacto na cena teatral e na vida de três intérpretes importantes: Cacilda Becker, Tônia Carrero e Paulo Autran. Com as duas misturaria amor e trabalho, no último encontraria o ator adequado para deixar o TBC e montar sua companhia. Levando com ele a atriz com que ambos mais se identificavam na época, Tônia Carrero.

O romance de Celi com Tônia começou em meio à relação que ele mantinha com Cacilda. E ela que fora a última a saber, “caiu na maior depressão”, segundo a atriz Elizabeth Henreid, quando os dois assumiram publicamente a relação. Ficou magérrima e teve, nas palavras da irmã, uma “brutal queda de cabelos”⁹. Mas contou com a solidariedade do elenco e com o apoio de Zampari, conseguindo dele o reforço necessário para manter Tônia afastada dos papéis principais e, ao mesmo tempo, confirmar o posto de primeira atriz do TBC. Posição que ela de fato assegurou com a saída de Tônia em 1955 e que só seria alterada por vontade própria, no momento em que se sentiu segura o suficiente para fundar a companhia Teatro Cacilda Becker. Mas quando isso aconteceu, ela já havia se reabilitado do romance com Celi e estava prestes a formalizar seu segundo casamento com outro ator do TBC, Walmor Chagas. Nove anos mais velha do que ele, Cacilda tinha 35 e ele 26, quando o namoro começou durante os ensaios da peça de Schiller, *Maria Stuart*, na qual contracenaram com Cleyde Yáconis.

medonho”. Depoimento concedido a Luis André do Prado, transcrito em seu livro, *Cacilda Becker: fúria santa*, 2002, pp.433-34.

⁸ Defensor intransigente do teatro do autor, centrado no texto e na palavra, Silvio D'Amico, no período em que foi diretor da Academia Nacional de Arte Dramática – na qual estudaram Celi e outros diretores italianos que vieram para o Brasil – enfatizava a formação intelectual dos alunos como uma exigência prévia, insistindo na idéia de que “o diretor deveria aprender a interpretar e, a seguir, saber ensinar a interpretar. Tratava-se de construir um processo capaz de garantir a transformação do ator em agente adequado para o teatro da palavra”. Cf. Tânia Brandão, *Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa*, 1988, p.60.

⁹ As observações de Elizabeth Henreid e Cleyde Yáconis sobre Cacilda foram retiradas do livro de Luis André do Prado, op. cit., p.346.

A primeira vez que Walmor viu Cacilda ela estava no palco e ele na platéia, assistindo-a representar *Pega-Fogo*, um dos espetáculos de maior sucesso na carreira da atriz. O ano era 1950 e ele acabara de se mudar para São Paulo, vindo de Porto Alegre, para tentar a carreira de ator. Deixara inconcluso um curso de filosofia e se integrara à companhia de Nicete Bruno. Cinco anos depois ingressaria no TBC. Mas ficaria ali por pouquíssimo tempo; o suficiente para transformar o namoro com Cacilda em casamento e para juntos fundarem a companhia que levaria o nome da atriz. Não só o nome, mas também outros integrantes do TBC que apoiaram a decisão do casal e juntaram-se a eles no novo empreendimento. Nas palavras de Cacilda,

“Saí do TBC com o meu grupo. Levei a nata do teatro brasileiro. Ziembinski era completo. Walmor Chagas já havia provado sua capacidade. Cleyde Yáconis iria revezar comigo nos papéis principais. Fredi Kleemann tinha sucesso. Jorge Chaia, Rubens Teixeira, Kleber Macedo, todos pensávamos da mesma maneira. Consegui Gianni Ratto para os cenários e figurinos. Tão bem rodeada, era impossível o fracasso. **Até ali havia dado o melhor do meu esforço para os outros. Agora iria trabalhar para mim**”.¹⁰

Quando tomou essa decisão, Cacilda tinha 37 anos, dos quais dezesseis deles dedicados à carreira. Atriz experiente, ela já tinha feito 51 peças: 28 no período em que se dividia entre o Rio e São Paulo, e 23 no TBC. Ali tivera o seu grande momento em 1950, quando participou de sete montagens distintas, entre elas, *Pega-Fogo*. Se o sucesso só fez aumentar dali para frente, o ritmo de atuação, porém, diminuiu. Entre 1953 e 1957, atuou em apenas seis espetáculos. Prova de que podia se dar ao luxo de escolher o repertório e, ao mesmo tempo, sinal e sentimento de que estava sendo preterida por outras atrizes que despontavam no momento, entre elas, Fernanda Montenegro.

Em 1958, o Teatro Cacilda Becker estreou no Rio de Janeiro com *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna. A escolha de um texto brasileiro para marcar o lançamento da companhia não era fortuita. Se em 1949 Cacilda pudera estreiar profissionalmente no TBC com a peça *Nick Bar... álcool, brinquedos, ambições*, de William Saroyan, dirigida por Adolfo Celi, na qual interpretara com êxito o papel de uma prostituta, nove anos depois

¹⁰ Cf. “Cacilda por ela mesma”, in: Maria Tereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs.), *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, p.46, grifos meus.



Cleyde Yáconis e Walmor Chagas em "Eurydice", de Jean Anouilh, em 1956.

uma escolha como essa seria insustentável. Para se mostrar sintonizada com as transformações em curso na cena teatral, cujo termômetro era o sucesso estrondoso do espetáculo *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, montado em 1958 pelo Teatro de Arena, Cacilda só poderia, sob pena de “rebaixamento” da autoridade artística, sua e da companhia que fundara, selecionar uma obra nacional para se lançar. No final do decênio de 1950, a dramaturgia brasileira entrara em cena pra valer, politizando o debate e emitindo sinais de que viera para ficar. Não aleatoriamente, todas as companhias importantes encenaram textos brasileiros no período. Partidária de um teatro de repertório, basicamente estrangeiro - que na avaliação de dois especialistas na área, Maria Tereza Vargas e Jacob Ginzburg, “tendia a um esteticismo culturalista”¹¹ - Cacilda teve que se dobrar ao clima da época e aos conselhos de Ziembinski (o diretor da companhia em sua fase inicial) e do marido, ator e empresário, Walmor Chagas. Naquele momento, era ele quem decidia os “destinos de seu teatro” e a “socorria sempre”¹².

Sem ele, o Teatro Cacilda Becker (TCB) não teria existido. Atuando, de início, como empresário e ator e, após a saída de Ziembinski, como diretor, Walmor dirigiu Cacilda por cinco vezes, um número que está longe de ser inexpressivo se levarmos em conta os 19 espetáculos montados pela companhia. Walmor foi fundamental também para enfrentar os contratemplos que viveram no plano profissional. Cacilda era um nome consagrado, mas a sorte do TCB não estava assegurada. Oscilava entre fracassos expressivos de público e crítica – como *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw, dirigida por Ziembinski – e sucessos retumbantes - caso da montagem de *Quem tem medo de Virgínia Woolf*, de Albee, na direção de Maurice Vaneau, o maior êxito de Cacilda desde que saíra do TBC, sinalizado não só pelo público, mas por índices objetivos de consagração no meio teatral: com ela Walmor e Cacilda ganharam os prêmios Molière de melhor ator e atriz de 1965.

Essa oscilação marcou a companhia desde o início. Em 1958, para contornar a acolhida pouco entusiasmada de *O santo e a porca*, por parte do público paulista, a “saída” foi recorrer a um expediente rotineiro no meio teatral, mas que Cacilda não usava há muito tempo: viajar com os espetáculos para outras cidades além do Rio de Janeiro e São Paulo.

¹¹ Cf. Maria Tereza Vargas e Jacob Ginzburg, “Cacilda: a face e a máscara – um estilo de interpretação”, in: Maria Tereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs.), *Uma atriz: Cacilda Becker*, 1995, p.280.

¹² Cf. “Cacilda por ela mesma”, op. cit. p.49.

Entre julho e dezembro de 1958, excursionaram pelo sul do país. Ao relembrar esse período, Cacilda enfatizou que

“A companhia em São Paulo foi recebida com a característica frieza paulista (...) Mas logo compreendemos, no ‘zum-zum’ teatral, que havia alguma coisa a mais que frieza. O nosso lema ‘teatro por amor ao teatro’ em pouco mais de um ano era considerado alienação gravíssima, que nos predestinava inapelavelmente ao desaparecimento. Foi um momento de pânico para mim e Walmor. Suspeitávamos que a razão estivesse somente com os que tinham começado a fazer um teatro que se chamava atuante. Alienação, atuação, diálogo e contexto foram as palavras que tinham entrado na linguagem teatral paulista, naquele ano em que nós tínhamos ido levar a ‘nossa cultura’ às províncias”¹³.

Em 1959, Cacilda, Walmor e os demais integrantes da companhia foram para a Europa. O objetivo do casal era duplo: viajar de férias e fazer uma temporada em Portugal para apresentar alguns espetáculos, angariar dinheiro e aguardar o Festival das Nações, para o qual haviam sido convidados, e que seria realizado em Paris em abril de 1960. Nesse evento, Cacilda, dirigida por Ziembinski, interpretaria novamente *Pega-Fogo*, de Jules Renard, enquanto Maria Della Costa encenaria *Gimba*, de Guarnieri, na direção de Flávio Rangel. Distintos os dramaturgos encenados - francês no caso de Cacilda; brasileiro, no de Maria Della Costa - similares o êxito que tiveram como atrizes nesse evento e o percurso que fizeram para chegar até ele. Em 1959, ambas escolheram Portugal para sediar suas companhias com objetivos análogos. A língua comum explica tal escolha, só que numa direção inversa àquela que marcou a presença e a influência portuguesa no teatro brasileiro. Com a modernização implementada nesse campo, o fluxo se inverte e Portugal passa a abrigar várias temporadas de companhias brasileiras.

Trabalho e férias se misturaram na viagem de Cacilda e Walmor. Em ritmo de “lua de mel”, para celebrar o casamento oficializado numa cerimônia muçulmana¹⁴, passaram pela França, Alemanha, Itália e Espanha. Nessa que foi a primeira viagem de Cacilda à Europa, ela além de visitar os pontos turísticos obrigatórios, teria comprado 78 pares de

¹³ Cf. “Cacilda por ela mesma”, op. cit. p.49.

¹⁴ Segundo o biógrafo de Cacilda, o casamento com Walmor foi celebrado numa cerimônia muçulmana, “já que pelas leis brasileiras [na época] ou pelas convenções católicas isso seria impossível”, visto que Cacilda era desquitada. Cf. Luis André do Prado, op. cit., p. 450.

sapato¹⁵ para uso próprio e para calçar suas personagens. O consumo conspícuo deixa de ser anedótico, se nos lembrarmos que ela tinha 14 anos quando ganhou o primeiro par de sapatos. Se não era rica, tampouco era uma atriz sem posses quando viajou pela Europa com Walmor. De volta ao Brasil, o casal se instalaria no apartamento duplex de 532 metros quadrados, localizado na Avenida Paulista, adquirido por Cacilda, em nome próprio, com o dinheiro que ela recebeu do presidente Juscelino¹⁶. Nele, se instalariam com o filho de Cacilda, Luis Carlos Fleury, que voltaria assim a morar com a mãe sem a companhia da avó materna, e com Maria Clara, adotada em 1964 por Cacilda e Walmor, uma vez que ela já não podia mais engravidar.

O empenho do casal na construção da família era simultâneo às crises amorosas que enfrentavam. Separações e reconciliações marcaram o casamento e os destinos da companhia teatral. Na última delas, Cacilda foi aos Estados Unidos junto com a atriz Ruth Escobar para se encontrar com Walmor, a pedido dele. Era a segunda vez que viajava ao exterior com essa finalidade, a primeira, em 1967, foi uma decisão tomada por ela para trazer Walmor de volta de Paris. A segunda, para os Estados Unidos, se estendeu pela Europa, levou três meses, não reconciliou o casal, mas teve um efeito notável sobre a atriz. Lá “fumou maconha, viu espetáculos recentes de vanguarda e voltou modificada. Perdera o medo da pobreza”, segundo Décio de Almeida Prado.¹⁷

Quando o casamento acabou, em 1968, Cacilda tinha 47 anos, Walmor 38, Luis Carlos 19 e Maria Clara, a filha adotiva, 4 anos¹⁸. A decisão partira novamente de Walmor,

¹⁵ Segundo informação dada por Walmor Chagas, reproduzida no livro de Luis André do Prado, op. cit, p.443.

¹⁶ A história da doação feita pelo então presidente Juscelino Kubitschek não é muito clara e é relatada por Walmor Chagas da seguinte forma. Segundo ele, Cacilda teria sido chamada para uma audiência na qual Ziembinski deveria estar presente com o propósito de pleitear verbas para o espetáculo que ele estava dirigindo na época, *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues. Embora Cacilda não integrasse a montagem, os assessores do presidente teriam associado o nome dela ao do diretor e, por isso, ela fora chamada. Nas palavras de Cacilda, tal como reproduzidas por Walmor “chegando lá, eu falei para o presidente que tinha ido representar o Brasil em Paris e tive que voltar de terceira classe E o convenci”. O resultado foi que Juscelino, segundo Walmor, “deu para Cacilda cerca de 4.600 dólares”. O gesto do presidente, prossegue Walmor, “gerou questionamentos no meio teatral: - Algumas pessoas comentaram sobre isso, os críticos também: ‘As atrizes vão lá, agradam o presidente e ele dá dinheiro para elas, por baixo do pano? Acharam o fim da picada. Eu também não gostei, não achava certo. Eu disse assim a Cacilda: Acho um horror tu ter ido lá pegar dinheiro dos caras ...’Mas ela foi e pegou o dinheiro. Daí eu digo: ‘Então, vá comprar um apartamento. E ela comprou o apartamento da av. Paulista, no nome dela; eu não tinha nada que ver com aquilo’- arremata Walmor. Cf. Depoimento de Walmor Chagas reproduzido no livro de Luis André do Prado, op. cit., p.455.

¹⁷ Cf. Décio de Almeida Prado, *Peças, pessoas, personagens*, 1993, p.150.

¹⁸ Informações obtidas no livro de Luis André do Prado, op. cit. p.516.

que não suportava mais ser responsável pelo “mito Cacilda Becker”. Pois, a cada vez que uma peça não ia bem e o desempenho da atriz não correspondia ao esperado (e desejado) pelo público e pela crítica, a responsabilidade recaía sobre ele, em razão da escolha mal-sucedida, por exemplo, do repertório ou da direção. Como ator, diretor e empresário de sua mulher era assim que Walmor se sentia quando a parceria amorosa foi desfeita. Em suas palavras,

“O problema não era só a cama, era também o palco, eu não agüentava mais (...) A Cacilda era uma responsabilidade. Estávamos envolvidos com um problema de vida inteira, não só doméstica, mas vida profissional também”¹⁹.

Separados e sem companhia, montariam ainda *Esperando Godot*, de Beckett, na direção de Flávio Rangel. Ela interpretaria Estragon, ele Vladimir, concebidos como a face e a contra-face de uma mesma personagem. Cacilda criou “um ser híbrido e único, tornando mais poética a irrisão da personagem. A figura frágil, desajeitada, chapliniana, com a máscara *clownesca*, ilumina-se de uma vida interior e uma sabedoria que fazem de Estragon talvez o ponto mais alto da carreira de Cacilda e uma criação antológica em nosso palco”, segunda a avaliação feita na época pelo crítico Sábado Magaldi²⁰

Foi a última vez que Walmor e Cacilda ocuparam o mesmo palco e contracenaram juntos. Em uma das apresentações da peça, como vimos no quarto capítulo, a atriz seria retirada às pressas do teatro, com as roupas de sua personagem, para ser conduzida ao hospital onde faleceria um mês depois.

Ao me estender sobre a relação amorosa e de trabalho entre Cacilda e Walmor, minha intenção não foi a de vasculhar as intimidades do casal. Apropriada para o gênero biográfico, tal empreitada só faz sentido em um trabalho de história social da cultura se atrelada a argumentos mais gerais sobre as condições sociais de produção da “vocação” e da atividade artística, tal como experimentadas em contextos históricos específicos. Trocando em miúdos, trata-se, aqui, de explicar o caso de Cacilda menos como decorrência de incidentes biográficos particulares e mais como expressão das injunções que modelaram

¹⁹ Trechos do depoimento de Walmor Chagas, reproduzido no livro de Luis André do Prado, op. cit., p.544.

²⁰ Trechos da crítica que Sábado Magaldi escreveu para o *Jornal da Tarde* em 10/04/1969, parcialmente reproduzida no livro de Luis André do Prado, op. cit., p.546.

as carreiras das atrizes no período de renovação do teatro brasileiro, quando algumas delas foram alçadas à condição de “primeira atriz” nas companhias em que trabalharam ou que fundaram com a anuência e participação de seus maridos e parceiros. Da comparação entre as origens sociais, as trajetórias, as parcerias, sobressai um quadro mais complexo das carreiras dessas mulheres e dos homens com que se relacionaram no plano amoroso e profissional.

Parcerias em perspectiva.

A carreira, a trajetória e as parcerias de Cacilda ganham uma inteligibilidade diversa quando contrastadas às das atrizes que compõem o primeiro time de intérpretes da época. Várias são as possibilidades narrativas e interpretativas dessa visada comparativa. Mas, para não perder o foco das parcerias, vou me centrar, a seguir, no caso de Maria Della Costa. Vimos que ela e Cacilda eram as mais destituídas socialmente quando ingressaram na cena teatral. Ambas se valeram do corpo como um capital importante na construção de suas carreiras. Cacilda pelos usos que fez dele na fabricação de suas personagens, propiciada em parte pela experiência amadora que tivera na adolescência com a dança. Maria Della Costa pelas possibilidades abertas pela beleza para sua inserção na cena carioca.

Maria Della Costa e Sandro Polloni.

Quando criança, Maria Della Costa trabalhou como babá para ajudar a mãe, assim que se mudaram de Flores da Cunha (zona rural do Rio Grande do Sul) para Porto Alegre em 1935, depois da separação dos pais. A mãe, de início, empregou-se como operária e depois como doméstica na casa do proprietário da fábrica de bolachas em que trabalhara. Por desentendimentos e implicância da patroa, Maria foi enviada ao colégio de freiras Santa Terezinha, onde estudou por cinco anos (dos 9 aos 14 anos) como internas. Ali experimentou toda sorte de humilhações, decorrentes, segundo ela, da diferença que as freiras faziam entre as meninas com posses e as sem recursos. Após fugir do internato, Maria não voltou a morar com mãe e mudou-se para a casa de um primo em Porto Alegre.

Fotógrafo, ele logo se deu conta de que a beleza da prima podia ser aproveitada profissionalmente. Assim é que aos 14 anos, Maria interrompeu os estudos e foi trabalhar como modelo, após ter sido “descoberta” pelo jornalista Justino Martins, diretor da *Revista do Globo*, publicação porto-alegrense. Linda, loura e jovem, Maria foi capa da revista num ensaio fotográfico que lhe valeu o convite para mudar-se para o Rio de Janeiro. Aos 16 anos, ela já se virava na capital como manequim da Casa Canadá e como “girl” do Cassino Copacabana, que patrocinava espetáculos com vedetes praticamente despidas²¹. Um ano depois, em 1943, se casaria com Fernando de Barros, a quem fora apresentada antes das sessões de fotos para a *Revista do Globo*, quando ainda morava em Porto Alegre. Empregado da Coty na época, Fernando de Barros foi encarregado de maquiá-la para esse ensaio fotográfico.

Esteticista, produtor de cinema e teatro, jornalista e, mais tarde, consultor de moda, Fernando de Barros (1915-2003) era um português “bem nascido” que, em 1939, viera passar uns meses no Brasil, a trabalho, para fazer a assistência de um filme. Terminada a película, ele decidiu permanecer no país²². Instalou-se no Rio de Janeiro, tornou-se maquiador da Coty e das atrizes e vedetes do Cassino Copacabana, abriu um consultório de estética para uma clientela de “alto nível” e enfronhou-se no meio artístico e na mídia carioca. Publicou colunas em jornais e revistas, participou de programas de rádio, produziu peças de teatro e filmes, valendo-se, para tanto, da experiência anterior que tivera nos estúdios de Portugal e na França como assistente de câmara e maquiador. Na época da criação da Vera Cruz em São Paulo, trabalhou em São Paulo, como produtor e diretor. Co-dirigiu *Moral em Concordata*, a versão para o cinema da peça de mesmo título de Abílio

²¹ As informações contidas nesse parágrafo aparecem em todos os trabalhos consultados sobre a vida da atriz, bem como nas entrevistas que ela concedeu em momentos distintos da carreira. A maneira como Maria Della Costa relata sua história de vida, pontuando os sofrimentos por que passou e as conquistas obtidas, tem, segundo a pesquisadora Tânia Brandão, o “tom de uma confiança esfriada, que é incessantemente transformada em lição positiva de vida”. Como consequência, ostenta a “ótica da estrela, que dissemina a luz, o sorriso, a alegria, por onde quer que se mova – trata-se, porém, de uma estrela moderna, despojada, simples” (...) para quem, “a dor sempre traz algum aprendizado, é um caminho para a vitória”. Cf. Tânia Brandão, *Peripécias modernas*, 1988, pp.152-153.

²² Os motivos que o levaram a permanecer no país não são claros. Segundo o jornalista Ricardo Setti que redigiu a apresentação de *Elegância*, um dos livros de maior sucesso de Fernando de Barros - publicado em 1977 e voltado para um público masculino, espécie de contraponto de *Chic*, de Glória Kalil, ambos com enorme vendagem ele teria “adotado” o Brasil como país de moradia ao se entusiasmar com a sociabilidade carioca. Uma outra versão, segundo Tânia Brandão, encontra-se na reportagem publicada em 1950, em *A Cena Muda*, na qual sua biografia é construída como a do “garoto rico, rebelde e aventureiro, que não quis estudar e se enturmuou no mundo do cinema”. Cf. Tânia Brandão, *Peripécias modernas*, 1988, p. 156, nota 37.

Pereira de Almeida, que havia sido encenada com enorme sucesso em 1956. No filme, Maria Della Costa contracenou com Odete Lara, atriz com quem Fernando de Barros estava casado na época.

O casamento dele com Maria durou pouco e não chegou a completar cinco anos. Mas foi decisivo para a carreira dela. Bem relacionado, Fernando de Barros a projetou como manequim, abriu-lhe as portas para uma carreira artística e a transformou em “musa do seu tempo”, na expressão da pesquisadora Tânia Brandão, realizando verdadeira “obra de Pigmaleão”²³. Em 1947, quando ainda estavam casados, Fernando de Barros que já havia se aventurado na seara promissora dos livros de auto-ajuda, publicou seu segundo manual: *O livro da beleza*, editado pela Brasiliense²⁴. Dedicado a Maria Della Costa e dividido em duas partes – “Descubra o seu mundo interior” e “Descubra o seu mundo exterior: como se tornar ainda mais bela”-, o livro alia conselhos sobre a beleza (que deveria ser “cultivada” sobretudo por meios “naturais” – asseio, tratamento, conservação da saúde física e mental) com reflexões sobre a personalidade, cuja base seria a educação, a participação de homens e mulheres e o desejo de melhorar o mundo, mesclados ao traquejo social, isto é, à “ciência de se conduzir em público”.

Com Fernando de Barros, Maria aprendeu a se vestir, a se maquiar, a realçar a beleza e adquiriu o desembaraço “mundano” para firmar-se como atriz apta a encenar personagens advindas dos mais variados meios sociais. Com seu apoio e ajuda, ela foi a Europa pela primeira vez, aos 19 anos, para fazer um curso no Conservatório Nacional de Lisboa, residindo nesse período (1945-1946) com os pais do marido, em Queluz, na quinta de propriedade da família. Se essa foi uma oportunidade e tanto para ela ampliar os horizontes sociais e culturais, é preciso reconhecer que a escolha da atriz, segundo Tânia Brandão,

“encerra uma verdade insofismável- Maria Della Costa não possuía qualquer clareza conceitual a respeito do teatro da época, pois o teatro em Portugal, tanto o ensino quanto a prática, estava longe demais do tempo presente: tratava-se da pátria da reação. É interessante observar que

²³ Cf. Tânia Brandão, *Peripécias modernas*, 1988, p. 159.

²⁴ O primeiro, voltado para conselhos de maquiagem, foi editado por Zélio Valverde em 1941, com o título *A arte de ser bela*.



Fernando de Barros paramentando a, até então, manequim Maria Della Costa em uma sessão fotográfica para a casa de roupas *Casa Canadá*, na década de 1940.



Maria Della Costa em "O canto da cotovia", de Jean Anouilh, em 1954 na inauguração do Teatro Maria Della Costa.



Maria Della Costa e Paulo Autran em “Ralé”, de Máximo Górk, em 1951, no TBC.

Rússia foram a Itália, de onde trouxeram Gianni Ratto, um dos fundadores do Picolo Teatro de Milão, que em pouco tempo de carreira no Brasil se tornaria uma lenda do nosso teatro, tal o seu grau de inventividade, competência, traquejo e familiaridade com as artes do espetáculo, da iluminação ao cenário, culminando na direção.

Enquanto Maria e Sandro estavam na Europa, a cena teatral paulista se agitava. Nydia Licia e Sérgio Cardoso deixaram o TBC para fundar a própria companhia em 1953, no mesmo ano que o Teatro de Arena era criado e a Vera Cruz emitia sinais cada vez mais claros da crise que se instalara em suas finanças, obrigando o TBC a diminuir seu orçamento e a conter os gastos. Para remediar o impacto dessa crise, Franco Zampari, envolvido nos dois empreendimentos, abriu uma sucursal do TBC no Rio de Janeiro, levando parte do elenco a representar peças de sucesso da companhia no Teatro Ginástico.

De volta ao Brasil, Maria e Sandro deram início aos ensaios de *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh. Com direção de Gianni Ratto e com o elenco integrado, entre outros, por Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Sérgio Britto, a peça inaugurou o Teatro Maria Della Costa em outubro de 1954. Segundo o pesquisador Warde Max, o evento

“teve acabamento ‘hollywoodiano’, com poderosos holofotes rasgando os céus; cinema e televisão; locutores à entrada, anunciando a presença de famosos, multidão acotovelando-se à parte – um show à parte. No programa que foi distribuído, além de fotos das estrelas e menção aos patrocinadores, fez-se, solene, a entrega da casa ao ‘público paulistano’ aproveitando para lembrar que este era mais um presente naquele ano do IV Centenário da Cidade”³².

Sucesso de público e de crítica, a montagem de estréia recebeu avaliações minuciosas de dois nomes importantes no campo teatral: Décio de Almeida Prado e Ruggero Jaccobi. O primeiro, na coluna “Palcos e Circos” do jornal *O Estado de S. Paulo*, saudou a companhia nos seguintes termos:

“A realidade se impõe de tal maneira que freqüentemente deixamos de perceber o seu caráter espantoso. O hábito de viver, embotando-nos a sensibilidade, faz com que passemos distraidamente ao lado do milagre, sem darmos por ele. Aí está, por exemplo, o Teatro Maria Della

Comunista, ainda que ele, assim como Maria Della Costa, tenham afirmado com veemência nos depoimentos concedidos a ela que jamais ingressaram em seus quadros.

³² Cf. Warde Marx, op. cit. p. 89.

Costa, inaugurado com *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh. O perigo não é nos entusiasmos demais, mas não percebermos o que há de fantástico, de inacreditável, em toda a história.

O Teatro Brasileiro de Comédia tem esmagado, pela simples força de comparação, as outras companhias surgidas ultimamente em São Paulo. Sandro Polloni é o primeiro empresário a aceitar o desafio do TBC em seus próprios termos, respondendo de igual para igual. Que um homem rico, vindo da indústria – Franco Zampari – tenha resolvido empregar capital no teatro, onde os lucros extraordinários são certamente menores, já nos parece suficientemente estranho. Mas que sua proeza seja agora repetida, em ponto maior, com maior riqueza de recursos, por dois atores, sem outras armas senão uma incansável pertinácia e uma teimosia que chega às raias da obstinação, eis o que nos deixa positivamente sem palavras”³³.

Ressaltada a ousadia do empreendimento do casal, destacadas as qualidades do teatro que construíram, Décio faz uma avaliação geral da montagem, do trabalho dos atores, do diretor e, em especial, da interpretação de Maria Della Costa. Sua Joana D’Arc estava “próxima da perfeição” e só não atingira-na porque Maria teria deixado escapar um dos aspectos da personagem – a sua “dimensão de santa”. Nas palavras do crítico, “ela nunca cessa de pertencer a este mundo, ao contrário da outra [a santa], que possuía o segredo de ser altamente mística sem deixar de parecer uma jovem simples e terra-a-terra”³⁴.

Essa avaliação, emitida depois do rastreamento das dificuldades enfrentadas por Maria Della Costa para se firmar como atriz, destoa, em parte, da apreciação de Ruggero Jaccobi, nas três críticas que ele escreveu para a *Folha da Noite*, entre final de outubro e meados de novembro de 1954, com o propósito de sublinhar a história da companhia, analisar o espetáculo com o qual ela inaugurou seu teatro em São Paulo e discutir os termos “teatro popular” que constavam de seu nome e delimitavam seu horizonte artístico. Sobre a interpretação que Maria Della Costa fez da Joana D’Arc de Anouilh, afirma ser “o ponto mais alto”³⁵ da carreira da atriz. E, para não deixar a afirmação escorregar no elogio fácil, Jaccobi rastreia a carreira de Maria e as personagens que ela interpretara até aquele momento. O acento do crítico e diretor italiano é posto na carreira e não na história de vida da atriz e nas dificuldades que ela enfrentara, tal como destacadas por Décio.

³³ Publicada em *O Estado de S. Paulo*, essa crítica foi reproduzida no livro de Décio de Almeida Prado, *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, 2001, p.227.

³⁴ Idem, p. 231.

³⁵ Cf. Ruggero Jaccobi apud Tânia Brandão, “*Peripécias modernas*”, 1988, p. 254.

Os focos distintos dos críticos convergiam, no entanto, no reconhecimento da importância da companhia. Mas enquanto Décio a vê com olhos de crítico situado em São Paulo, Ruggero Jacobbi fala dela com a experiência de alguém que a conheceu por dentro ao dirigir a primeira peça que ela levou aos palcos cariocas em 1947: *Tobacco Road*, de Erskine Caldwell e Jack Kirkland. Assim, se Décio parece mais interessado em destacar a ousadia do empreendimento de Sandro Polloni e Maria Della Costa, quando contrastado ao TBC, Jacobbi mostra-se mais atento a sua inscrição na história do teatro nacional. E, para isso, dispõe do olhar a um só tempo distanciado e próximo do estrangeiro interessado na cultura brasileira, que veio ao Brasil, de passagem, em 1946, mas que, em virtude dos contatos que fizera no Rio de Janeiro e do convite que recebera de Sandro Polloni, mudou de rota e decidiu permanecer no país³⁶.

Homem de esquerda, com sólida formação cultural, literária e teatral, Jacobbi teve uma atuação expressiva como diretor, professor e crítico de cultura ao longo dos 14 anos que aqui residiu (1946 a 1960)³⁷. Sua influência, semelhante à que Roger Bastide exercera sobre a primeira geração de estudantes da Universidade de São Paulo, foi decisiva na formação de vários jovens brasileiros interessados nas artes cênicas, entre eles, o diretor Antunes Filho³⁸. A atenção apaixonada pela cultura brasileira, que levou Jacobbi ao estudo

³⁶ A vinda de Ruggero Jacobbi ao Brasil 1946 liga-se a sua atuação na época como diretor da companhia de Diana Torrieri, a primeira companhia italiana a apresentar-se no país depois da Segunda Guerra. Após receber e aceitar o convite de Sandro Polloni para dirigir a peça *Tobacco Road*, Jacobbi permaneceu no Rio de Janeiro enquanto a companhia da qual fazia parte partiu para Buenos Aires. Em suas palavras, “Eu cheguei ao Brasil nas vésperas do Natal de 1946. Eu tinha 26 anos. Quando eu fui embora, tinha 40, quase. Posso dizer que a parte mais importante da vida de um homem eu transcorri no Brasil. E sendo então jovem, eu tinha alguma coisa a ensinar. Humanamente, porque vinha da experiência da guerra, da resistência contra o nazismo e, tecnicamente, porque eu tinha feito meu aprendizado teatral muito a sério. Mas tinha muitíssimo que aprender, que eu aprendi com o Brasil.”. Trechos da entrevista concedida ao programa de televisão *Aventura do Teatro Paulista* (série produzida pela TV Cultura, a partir de entrevistas feitas por Júlio Lerner), parcialmente reproduzida no livro de Berenice Raulino, *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*, 2002, p.62.

³⁷ Para uma visão aprofundada sobre a formação teatral que Jacobbi recebeu na Itália e sobre o trabalho que ele desenvolveu no Brasil como diretor, consultar o livro de Berenice Raulino, op. cit.

³⁸ Nas palavras Antunes Filho, “O Ruggero era um homem extraordinário. Acho que, se naquele momento irrompeu o diretor brasileiro – primeiro foi o diretor, depois foram os autores brasileiros que irromperam através do Arena – a força vetora de tudo isso foi Ruggero Jacobbi, aqui em São Paulo, porque a força que ele deu, os artigos que ele escrevia porque todos nós brasileiros, que queríamos ser diretores – porque eu fui o segundo: depois do Rubens Petrilli fui eu, junto quase com o José Renato, simultaneamente (José Renato vinha da Escola de Arte Dramática e eu não vim de escola nenhuma, eu vim do TBC). Ruggero Jacobbi deu um apoio total, escrevia sempre a respeito de se criar um teatro brasileiro, com autores e diretores brasileiros, porque havia uma desconfiança geral quanto ao diretor brasileiro (...). Só no fim do TBC é que o diretor brasileiro conseguiu entrar lá. (...) Ele era um homem que falava de todos os problemas do teatro. Era poeta, também, e era um crítico maravilhoso. (...) Depois do Décio de Almeida Prado, o homem mais



Sandro Polloni



Sandro Polloni

sistemático do nosso teatro e de seus dramaturgos, e conduziu Bastide à pesquisa do barroco e ao diálogo vivo com Mário de Andrade³⁹, aparece nas avaliações e análises que eles produziram sobre tais assuntos. Exemplo disso, como vimos acima, é a crítica que Jacobbi redigiu sobre a inauguração do Teatro Maria Della Costa, na qual fez um balanço dos oito anos da companhia, enfatizando que ela nascera da “confluência da melhor tradição dramática nacional, simbolizada pelo nome de Itália Fausta, com o movimento de renovação iniciado no Rio pelo grupo Os Comediantes”⁴⁰.

Assim, no lugar de restringir a análise ao espetáculo de estréia ou de sublinhar a ousadia de Sandro Polloni apenas a partir da sua inscrição na cena teatral paulista da época, Jacobbi oferece uma compreensão mais alargada das inovações trazidas pela companhia ao situá-la na tradição teatral brasileira e ao recuperar a figura de Itália Fausta. Italiana como ele, a atriz iniciou a carreira em São Paulo participando de companhias Filodramáticas, antes de aprofundar em Roma os conhecimentos nas artes do espetáculo e de se instalar no Rio de Janeiro, onde, além de atuar como atriz, dirigiu o Teatro do Estudante do Brasil, participando, assim, do movimento de renovação da cena teatral carioca. Tal renovação, completada na companhia de seu sobrinho, Sandro Polloni, foi destacada no artigo de Jacobbi. Mas não na avaliação de Décio de Almeida Prado.

Nela, como mostra Tânia Brandão, o crítico paulista ao mesmo tempo em que omite o nome de Itália Fausta, enfatiza o quanto a história de vida de Maria Della Costa foi marcada pela pobreza e suas conseqüências, entre elas, a ausência de uma cultura literária especial. E mesmo que o propósito dessa observação de Décio tenha sido o de realçar e valorizar a obstinação da atriz (que “estudou, submeteu-se voluntariamente à disciplina de um encenador, fazendo questão de criar uma companhia baseada não na exaltação de sua pessoa, mas no valor do conjunto”⁴¹) é preciso reconhecer que, quando o assunto do crítico era Cacilda Becker, cuja formação deficitária fora muito semelhante à de Maria e pelas mesmas razões - tal dimensão não é mencionada em suas avaliações sobre ela no período⁴².

importante pra mim foi Ruggero Jacobbi”. Trechos da entrevista que Antunes concedeu a Maria Lúcia Pereira, reproduzida em *Dionysos*, n.25, pp.137-138.

³⁹ A esse respeito, ver Fernanda Peixoto, *Diálogos Brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*, 2000.

⁴⁰ Cf. Ruggero Jaccobi apud Tânia Brandão, *Peripécias modernas*, 1988, p. 253.

⁴¹ Cf. Décio de Almeida Prado, *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, 2001, p.228.

⁴² Devo essa observação ao trabalho de Tânia Brandão, *Peripécias modernas*, 1988, p.251.

A companhia de Maria Della Costa e Sandro Polloni, a mais estável entre todas que se criaram na época, teve vida longa: 36 anos ao todo. No decorrer desse período, abrigou diversos elencos e montou peças de maior e menor sucesso, reconhecimento artístico e impacto cultural. Mas seu período áureo é o mesmo daquele vivido pelas atrizes que tiveram destaque como intérpretes e donas de companhias, como Cacilda Becker, Tônia Carrero e, em menor grau, Nydia Lícia. Entre os 39 espetáculos que levou aos palcos entre 1946 e 1969, destacam-se: *Anjo negro* de Nelson Rodrigues (1946) *A moratória* de Jorge Andrade (1955), *A alma boa de Se-Tsuan*, de Bertolt Brecht (1958), *Gimba*, de Guarnieri (1959), *Depois da queda*, de Artur Miller (1964).

Sumária para repertoriar a história da companhia, essa lista revela aspectos importantes do seu perfil. A começar pelos diretores que a integraram entre 1948 e 1968: os italianos, Ruggero Jaccobi, Gianni Ratto, Flamínio Bollini Cerri, o belga Maurice Vaneau, o brasileiro Flávio Rangel, para citar os de maior destaque. O último foi contratado por Sandro Polloni em 1958, para dirigir uma de suas peças de maior repercussão e um dos pontos altos na carreira de Maria Della Costa: *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri. Ousadia e risco marcaram a aposta de Sandro Polloni por um diretor em início de carreira. Pois, ainda que no teatro paulista o momento fosse propício à substituição dos diretores estrangeiros pelos brasileiros - atestado pela incorporação de Antunes como assistente de direção no TBC, pela volta de Augusto Boal dos Estados Unidos, pela liderança do ator e diretor José Renato Pécora no Teatro de Arena -, Flávio Rangel estava longe de ser um nome seguro, quando recebeu, aos 24 anos, o convite para fazer sua segunda direção⁴³. O acerto da escolha pode ser medido pelo sucesso do espetáculo que estreou no Teatro Maria Della Costa em abril de 1959. O entusiasmo do público, registrado pela pena de Décio de Almeida Prado, foi da ordem de uma “explosão como não nos lembramos de ter visto no teatro nacional”. Parte importante desse impacto deveu-se, na opinião do crítico, à direção de Flávio Rangel que “assegurou com este trabalho, o segundo de sua vida profissional, um lugar na primeiríssima linha de nossos diretores, encenando com perfeição uma grande máquina teatral e dando magníficas oportunidades a um punhado de atores”⁴⁴.

⁴³ Ver, a esse respeito, o depoimento de Flávio Rangel incluído no livro de José Rubens Siqueira, *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*, 1995, pp. 68-84.

⁴⁴ Essa crítica de Décio de Almeida Prado, publicada em 18 de abril de 1959 em *O Estado de S. Paulo*, foi parcialmente reproduzida no livro de José Rubens Siqueira, op. cit., p.74.

O segundo ponto relevante do perfil da companhia refere-se ao peso dos dramaturgos brasileiros, senão no conjunto geral das peças apresentadas, ao menos naquelas que tiveram maior impacto e reconhecimento, quer sob a forma de críticas, de público ou de prêmios conquistados. O Teatro Maria Della Costa lançou o dramaturgo Jorge Andrade, fez a primeira encenação de *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, arriscou a montagem pioneira de Brecht no Brasil, *A alma boa de Se-Tsuan*, e apostou na segunda peça de Guarnieri. Comparados aos dramaturgos brasileiros encenados pelo TBC ao longo de dez anos (1948-1958) - entre os quais se destacavam Abílio Pereira de Almeida, seguido por Edgar Rocha Miranda, João Bittencourt, Clô Prado, Gonçalves Dias, Guilherme de Figueiredo, Lourival Gomes Machado, Lúcia Benedetti⁴⁵ - os autores nacionais exibidos no Teatro Maria Della Costa sugerem um perfil mais ousado em termos de política de repertório. Jorge de Andrade e Guarnieri só foram levados ao palco pelo TBC depois de encenados na companhia de Maria e Sandro Polloni. Na história do nosso teatro, ela ocupa um lugar de destaque. Segundo Tânia Brandão,

“[ela] galvanizou a fórmula, o modelo básico para a profissionalização do teatro brasileiro moderno, através do recurso ao diretor estrangeiro e à alternância de peças de bilheteria e culturais - este mesmo procedimento que se tem atribuído ao TBC sob o nome de oscilação de repertório⁴⁶.”

Cotejado ao repertório da companhia Cacilda Becker, o de Maria Della Costa revela mais sintonia com o clima cultural e político da época - marcado pelos debates sobre o nacional e o popular - e com as transformações em curso na cena teatral, cujo termômetro, como vimos, podia ser medido pela montagem de *Gimba* em 1959, no Teatro de Arena, depois do sucesso estrondoso no ano anterior de *Eles não usam black-tie*, também da autoria de Gianfrancesco Guarnieri. Sintonia interna e externa. Em Portugal, numa temporada de sete meses (setembro de 1959 a abril de 1960), a companhia seria obrigada a

⁴⁵ Abílio Pereira de Almeida teve 6 peças suas representada no TBC (*A mulher do próximo*, 1948, *Pif-Paf*, 1949, *Paiol Velho*, 1951, *Santa Marta Fabril S/A*, 1955, *Rua São Luiz*, 1957, *Dama de copas*, 1958), seguido por Edgar Rocha Miranda, com 2 peças (*Para onde a terra cresce*, 1952, *E o noroeste soprou*, 1954), João Bittencourt (*As provas do amor*, 1956) Clô Prado (*Diálogos de surdos*, 1952), Gonçalves Dias (*Leonor de Mendonça*, 1954), Guilherme de Figueiredo (*Matrona de Éfeso*, 1958), Lourival Gomes Machado (*Raquel*, 1950) e Lúcia Benedetti, (*O banquete*, 1950). Informações obtidas no programa da peça *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, encenada em 1964. No final do programa, consta o repertório do TBC até aquele ano e a informação de que entre 1948 e 1964 foram apresentadas 144 peças.

⁴⁶ Cf. Tânia Brandão, *Peripécias modernas*, 1988, p.328.

remanejar o repertório por conta da censura salazarista ao espetáculo escolhido para estrear em Lisboa: *A alma boa de Se-Tsuan*, de Bertolt Brecht. Um dos grandes sucessos na carreira de Maria Della Costa, no qual ela interpretava uma prostituta generosa e um capitalista impiedoso, a peça teve que ser substituída às pressas por *Sociedade em pijamas*, título com o qual *Society em Baby Doll*, de Henrique Pongetti, foi exibida por lá.

Se em Lisboa, a companhia garantiu a bilheteria com essa comédia de costumes - apimentada com ingredientes que não chegavam a comprometer seu moralismo de fundo - em Paris, ao contrário, ela conquistou a platéia do Festival das Nações com a ousadia política de *Gimba*. Em abril de 1960, enquanto Cacilda Becker interpretou um dos papéis mais marcantes de sua carreira, o menino *Pega-Fogo*, Maria protagonizou a personagem feminina central da peça de Guarnieri. O público que acompanhou o espetáculo (traduzido em quatro idiomas) com fones de ouvido teria “vindo abaixo” no Teatro Sarah Bernhardt, quando ao final do espetáculo e em meio aos aplausos e à ovação, Sandro Polônio se postou atrás de Maria e retirou a peruca que ela estava usando. Seu gesto, ao revelar a lourice da atriz,⁴⁷ sublinhou a performance da intérprete.

O impacto produzido por essa revelação é similar ao desencadeado por Cacilda Becker nesse festival. Ambas exploraram ao máximo o mecanismo de burla próprio das convenções teatrais e a rentabilidade interpretativa que dele deriva. Se uma “burlou” a “cor” para dar maior credibilidade à personagem da mulata, a outra burlou o “gênero” para conferir dramaticidade máxima ao menino incorporado. Mas, enquanto Maria escolheu um diretor e um dramaturgo brasileiro, Guarnieri e Flávio Rangel⁴⁸ - ambos situados no pólo mais à esquerda do espectro de posições políticas que marcavam o campo teatral -, Cacilda optou por um dramaturgo francês para realçar o talento e mostrar que nada devia às grandes intérpretes do teatro ocidental. Uma explorou o exotismo politicamente afinado. A

⁴⁷ O relato da consagração de Maria Della Costa nesse evento aparece em todas as fontes que consultei. Tanto nos trabalhos de pesquisa acadêmica citados, como os de Tânia Brandão e Marx Warde, quanto nas entrevistas que ela concedeu a revistas de circulação mensal, jornais diários e publicações voltadas para a história do teatro brasileiro, entre as quais destacam-se os volumes organizados por Simon Khoury (op. cit). Parte significativa dessas entrevistas encontra-se no “Dossiê espetáculos” e “Pasta Maria Della Costa”, disponíveis para consulta no arquivo do Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC), no Rio de Janeiro.

⁴⁸ O reconhecimento do trabalho de ambos nessa temporada em Paris pode ser aquilatado pelo prêmio de Melhor Obra Popular, concedido a Guarnieri pelos críticos. Embora não houvesse uma premiação oficial da organização do Festival, houve, segundo Flávio Rangel, “uma votação informal” entre os críticos, na qual ele teria “perdido o prêmio de melhor diretor para o Brecht, por 18 a 17”. Um voto de diferença - arremata o diretor - e “para o Bertolt Brecht!”. Cf. José Rubens Siqueira, *Viver de teatro*, 1995, p.92.



Maria Della Costa em "Gimba, presidente dos valentes", de Gianfrancesco Guarnieri, em 1959.

outra se valeu de um personagem “trampolim” para firmar sua excepcionalidade como atriz.

No cotejo entre as duas companhias, o último ponto a destacar diz respeito ao papel e ao lugar ocupado pelos maridos dessas atrizes. Diferentemente de Walmor Chagas, que atuou como ator, diretor e empresário na companhia que levava o nome de sua mulher, Sandro Polloni saiu de cena para empresariar o Teatro Maria Della Costa, que, aos poucos, diluiu o nome inicial do grupo, Teatro Popular de Arte, com o qual se lançara no Rio de Janeiro em 1948. Embora a expressão “homem de teatro” continuasse a se aplicar a Sandro Polloni, dada sua experiência anterior como ator e visão geral sobre as artes do espetáculo, ele não viveu a experiência de ser marido da “primeira atriz” da mesma maneira que Walmor. Entre outras razões, porque quando Maria Della Costa entrou em cena ele tinha mais experiência teatral do que ela e foi ele, e não ela, o criador da companhia. Ao sair de cena para assumir o papel completo e em tempo integral de empresário, evitando assim as ambivalências e os conflitos vividos por Walmor, ele firmou a parceria com Maria Della Costa em meio a uma clara divisão de trabalho e de atribuições. O que permitiu a ela brilhar no palco, e a ele, manter uma companhia estável. O depoimento do ator e fundador do Teatro de Arena, José Renato Pécora, é cristalino nessa direção.

“É preciso que a gente faça um pouco de justiça a uma pessoa que levou a Maria pelo dedo. Empurrou a Maria o tempo todo: o Sandro. Que o Sandro foi o grande criador da Maria. Porque a Maria, apesar de todas essas qualidades que a gente sabe dela, é a pessoa mais sem iniciativa na vida cotidiana. Quando o Sandro viajava para a Europa e nós estávamos produzindo *Motel paraíso* [de Juca de Oliveira], ela não sabia assinar um cheque. O Sandro é que fazia tudo por ela. Teve que botar uma pessoa para ficar junto com ela, para poder ajudá-la a fazer as coisas mais simples do cotidiano da vida. Porque o Sandro açambarcava toda a vida cotidiana dela. Ela só existia nos palcos (risos). Só tinha vida através das personagens. Daí a intensidade com que ela se entregava aos personagens. É fantástico, nos últimos anos que o Sandro ficou doente, foi que ela começou a ter um pouco mais de atividade e a se interessar a ver que tinha outras coisas na vida. Porque ela realmente era uma flor que o jardineiro cuidava, fazia crescer e punha adubo e tal. A escolha das peças, a escolha do elenco, o diretor, tudo era o Sandro que fazia”⁴⁹.

⁴⁹ Trechos da entrevista que o ator concedeu a Tânia Brandão, reproduzida na tese de doutorado da pesquisadora, *Peripécias modernas*, pp. 241-242, nota 71. Vale a pena sublinhar que a peça *Motel Paraíso*, a que se refere José Renato Pécora, estreou em 1984, com Maria Della Costa interpretando a personagem

Nessa avaliação da importância de Sandro Polloni na carreira de Maria Della Costa, o ator José Renato não está sozinho. Partilhada por todos que conviveram ou trabalharam no empreendimento do casal, ela é confirmada nas entrevistas concedidas pela atriz. Para explicar a divisão de trabalho entre eles, Maria diz que pesou o reconhecimento por parte de Sandro de que a “paixão dela por representar foi sempre maior que a dele”. Sendo “um primeiro ator”, ele teria

“abdicado de sua carreira para cuidar [da dela]. Sua paixão era ser ator, e não sei se ele alguma vez guardou mágoa por permanecer sempre atrás dos bastidores. Só que ele não poderia ser, ao mesmo tempo, grande ator e grande empresário. Ele preferiu que eu fosse uma primeira atriz e ele um grande empresário, o mais bem-sucedido do nosso teatro”⁵⁰.

Mensurada pela duração da companhia e pelo que ela significou para a carreira da atriz e do empresário-ator, a parceria entre Maria Della Costa e Sandro Polloni parece ser a mais bem-sucedida entre as que se criaram na época da implantação do teatro moderno no país. Sua longevidade é inseparável da estabilidade no casamento e de suas reverberações na vida profissional do casal. Nesse plano, ela se assemelha à parceria de Fernanda Montenegro com Fernando Torres. Mas dela difere no seguinte aspecto: quando este casal deixou o TBC em 1958, para criar o próprio grupo, O Teatro dos Sete, tal iniciativa foi feita com os atores Ítalo Rossi e Sérgio Britto e com o diretor Gianni Ratto. Nele, Fernanda foi sem dúvida a “primeira atriz”, mas não pelas mesmas razões que Cacilda Becker, Tônia Carrero, Nydia Licia e Maria Della Costa, que deram nome às companhias e, no caso da última, ao teatro construído pelo marido. Assim se Fernanda Montenegro e Maria Della Costa partilharam os “rendimentos” simbólicos da notoriedade derivados (também) da estabilidade de suas relações afetivas e profissionais com homens de teatro, esse ponto não dilui diferenças significativas em termos de carreira e de geração teatral. Por isso, no lugar de testar uma aproximação entre as duas pelo prisma das

feminina principal, depois de ficar oito anos afastada do palco. Seu teatro fora vendido em 1974 e nesse meio de tempo, ela fez televisão e construiu uma pousada em Parati, RJ. Informações obtidas na “Pasta Maria Della Costa”, no arquivo do Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC).

⁵⁰ Trechos da entrevista que Maria Della Costa concedeu a Simon Khoury, op. cit., p.106.

parcerias, vou introduzir outro casal para iluminar diferenças que me parecem relevantes não só entre Maria Della Costa e Fernanda Montenegro, mas entre Maria, Cacilda e Nydia Licia. Visto que as três, como donas de companhias, viveram experiências distintas nesse domínio, decorrentes das implicações diversas que as parcerias tiveram em suas carreiras e nas de seus maridos.

Nydia Licia e Sérgio Cardoso.

Entre as atrizes analisadas neste trabalho, Nydia Licia é a única que ingressou nas artes do espetáculo pelo teatro amador. As outras subiram aos palcos como profissionais. E isso faz diferença na forma com que lidaram com o início de suas carreiras. Enquanto as intérpretes profissionais ganharam nome com os sobrenomes recebidos (Maria, Cacilda, Cleyde e Tônia), Nydia foi a única que, ao se profissionalizar e associar a carreira à do marido, o ator Sérgio Cardoso, perdeu o sobrenome, Pincherle, de procedência estrangeira - italiana filha de pais judeus - com o qual se lançara como amadora. Foi a única também a sofrer um “rebaixamento” de prestígio e reconhecimento após a separação e o desmonte da companhia que ela e o marido criaram. Cacilda e Tônia, cujas parcerias com homens ligados à atividade teatral - na condição de diretores, atores, empresários - foram desfeitas mais de uma vez, não viveram essa situação. Tampouco Cleyde Yáconis, cujo reconhecimento como atriz só fez aumentar depois que se separou do ator Stênio Garcia.

Ao ingressar no teatro amador em 1947, Nydia já havia concluído o secundário no Colégio Mackenzie, mas não prosseguiu os estudos na Universidade. Constrangida a ajudar os pais, que não tinham mais condições de manter o estudo integral dos filhos, ela usou a voz e os conhecimentos musicais para cantar em casas de família e em clubes. A intimidade com a música, adquirida desde a infância com a mãe, Alice Schwarzkopf Pincherle (que estudou piano no Conservatório de Trieste e, em São Paulo, se tornou professora de canto e impostação de voz) seria reforçada pelo consumo cultural da família na época em que vivia na Itália. Aos três anos, Nydia já acompanhava os pais e o irmão nas idas aos espetáculos de ópera. Até os treze, tinha assistido mais de 60 montagens, não só em Trieste, como em Veneza, Salzburgo e Viena. Verdi e Wagner eram os compositores preferidos da mãe. A paixão pela música se estenderia ao teatro. Com o pai, que a levava ao Teatro Municipal de

São Paulo, assistiu a todas as peças que Jovet e sua trupe apresentaram na cidade como parte da *tournee* pela América do Sul no período da Segunda Guerra. Nas palavras da atriz,

“Graças a papai e ao seu amor pela prosa, não perdi uma temporada de teatro. Vi Dulcina e Odilon, no Teatro Santana, apresentando espetáculos de alto nível (...) Procópio e Alda Garrido, no Boa Vista; Clara Weiss, no Cassino Antártica e mais Jaime Costa, Eva Todor e as operetas de Franca Boni. [Além dos] grandes maestros europeus que, ao estourar a guerra, encontravam-se na América do Norte, e também se apresentaram no Brasil”⁵¹.

O reconhecimento do talento de Nydia, por parte de alguns cantores e maestros do Teatro Municipal ligados à mãe, motivou o conselho para que fosse estudar canto nos Estados Unidos. Mas a situação financeira dos pais a obrigou a procurar um emprego fixo em São Paulo. O primeiro deles, conseguido graças à intermediação de um tio, foi no Consulado italiano, como secretária do cônsul, função que exerceu por um ano. Paralelamente, fazia traduções do italiano para o português e, durante uns meses, após sair do Consulado trabalhou no ateliê de desenhos para tecidos aberto por uma tia. Ali tentou “pôr em prática tudo que aprendera nas aulas de pintura na Itália e também ao longo dos meses em que - na companhia da futura pintora Alice Brill - [estudou] no ateliê de Paolo Rossi Ossir”⁵².

O próximo emprego seria no Museu de Arte de São Paulo, como colaboradora de Pietro Maria Bardi, a quem fora apresentada por Enrico Camerini, cuja família de judeus italianos também viera da Itália pelas mesmas razões que os Pincherle. Com ele e outros membros da equipe contratada por Bardi, Nydia participou da montagem da primeira exposição didática do Museu, aberta em outubro de 1947, no mês de sua inauguração. Segundo Nydia: “No Museu, limpávamos telas, acompanhávamos visitantes, organizávamos um calendário de conferências, escrevíamos artigos para jornais e dávamos aulas aos estudantes”⁵³. E, claro, assistiam as palestras proferidas em seu auditório. Uma delas, por ocasião da montagem de *Hamlet*, de Shakespeare, apresentada no Municipal, pelo Teatro do Estudante do Brasil, foi feita pelo embaixador Paschoal Carlos Magno. Na

⁵¹ Cf. Nydia Licia, *Ninguém se livra de seus fantasmas*, 2002, p. 125.

⁵² Idem, p. 146.

⁵³ Idem, p. 149.

platéia, encontravam-se alguns dos integrantes da troupe: Maria Fernanda, Sérgio Brito, Sérgio Viotti e “um rapazinho magro, moreno, usando óculos fininhos de aro de prata, uma boina preta e cachecol cinza”⁵⁴, com quem Nydia se casaria três anos mais tarde. Nesse primeiro encontro o clima não era de romance e sim de admiração por conhecer de perto o ator Sérgio Cardoso, que despontara na cena carioca como o maior intérprete de Shakespeare visto até então no país.

O que parecia um encontro fortuito e um interesse ocasional acabou por definir a vida pessoal e profissional de Nydia. Entusiasmada pelas artes da interpretação, ela que já havia experimentado na infância a emoção e o arrepio produzidos pela exposição no palco, participou da peça *Francesca da Rimini*, tragédia de Gabriele D’Annunzio. Nesse espetáculo, apresentado em 1939 no Teatro Municipal como parte das comemorações do cinquentenário do colégio em que estudava (Dante Alighieri), ela interpretou a personagem Biancofiore. Oito anos depois, em 1947, subiria de novo ao palco como integrante do Grupo Experimental de Teatro, criado por Alfredo Mesquita, para encenar *À margem da vida*, de Tennessee Williams. Um misto de acaso e previsibilidade explica o encontro de Nydia com o mentor do grupo que já tinha três dos quatro intérpretes escolhidos, quando decidiu montar a peça. Faltava apenas a atriz que interpretaria o papel de Laura Wingfield, a mocinha tímida, loira, sensível, que usava sua coleção de bichinhos de vidro para escapar da realidade. Um dos atores selecionados, Caio Caiuby, que sabia do interesse de Nydia pelo teatro, sugeriu seu nome.

O teste seria realizado na Jaraguá, ponto de encontro obrigatório de intelectuais, artistas e leitores ávidos. A livraria pertencia a Alfredo Mesquita e durante a intervenção do governo de Getúlio Vargas no jornal de propriedade de sua família, *O Estado de S. Paulo*, ela foi administrada por ele em conjunto com as irmãs. Além de livros, possuía um salão de chá, que reunia de Mario de Andrade, Roger Bastide aos integrantes do Grupo Clima - entre eles, Décio de Almeida Prado. Alfredo recebeu Nydia com “olhar aprovador”, pois encontrara o “tipo exato que estivera procurando: loira e de cabelos compridos”⁵⁵. O teste foi rápido e ela ganhou o papel.

⁵⁴ Idem p. 151.

⁵⁵ Idem, p. 161.

A peça estreou em agosto de 1948 no Teatro Municipal, dois meses antes da inauguração do TBC, que, naquela altura, estava em plena reforma. Não a companhia, mas o edifício que abrigaria o teatro. O projeto original do mentor e financiador do empreendimento, Franco Zampari, era acolher os grupos de amadores que estavam alterando o panorama teatral da cidade, até então canhestro e provinciano, quando comparado ao cenário carioca. E não previa a formação de um elenco fixo e remunerado de intérpretes. Voltando a Nydia, a estréia em 1948 decidiu seu futuro. Ainda que ela só viesse a ter clareza disso quase um ano e meio depois, quando abriu mão do emprego na Clipper - loja de departamento voltada para uma clientela de classe média-⁵⁶ para se tornar atriz profissional e, assim, se submeter, ou melhor, aderir, a um regime de trabalho e a uma disciplina que ela desconhecia como amadora.

Por ocasião de sua estréia, o já não estreante crítico Décio de Almeida Prado - que acumulara, como vimos, experiência e prestígio com os artigos que escreveu entre 1941 e 1944 na revista *Clima* e que desde 1946 colaborava no jornal dos Mesquita – saudou a interpretação de Nydia nos seguintes termos:

É difícil imaginar melhor desempenho que o seu, mais simples, mais despido de afetação, mais delicado, mais poético. Não diremos que se trata de uma atriz de grande futuro porque, apesar de estreante, esta sua interpretação desde já a inclui entre as melhores atrizes brasileiras. É uma atriz que traz para o palco duas qualidades inestimáveis e que, geralmente, têm faltado às nossas atrizes: cultura e sensibilidade poética⁵⁷.

A cultura, ou melhor, a sua falta, foi destacada na avaliação que Décio fez do desempenho de Maria Della Costa na inauguração de seu teatro em 1954, e silenciada quando seu assunto era Cacilda. Se em ambas ele enxergou a superação dessa deficiência pelo prisma do talento, da sensibilidade e da obstinação na carreira, em Nydia ele sublinhou o elemento central de diferenciação entre amadores e profissionais naquele momento. Ela era a expressão interiorizada da cultura modal propalada pelo TBC, dotada de feições e

⁵⁶ Para uma análise sofisticada a respeito do entrelaçamento entre moda, sociabilidade urbana e acesso das mulheres de camadas médias e altas ao espaço público, tendo como referência a primeira loja de departamento aberta em São Paulo, o Mappin Store, ver Maria Cláudia Bonádio, *Moda e sociabilidade*, 2007.

⁵⁷ Cf. Décio de Almeida Prado, apud Nydia Licia, *Ninguém se livra de seus fantasmas*, 2002, p.163.

critérios europeus de avaliação. Como intérprete, Nydia guardava uma homologia com os diretores italianos. Por isso, sob o nome de cultura, o que estava de fato em jogo era não apenas o capital cultural e o cabedal de informações e referências, como o perfil social diferenciado dos profissionais e dos amadores. Não aleatoriamente, Décio destaca tais atributos no exato momento em que o público mais “cultivado” de extração burguesa estava prestes a encontrar no TBC o repertório teatral - a um só tempo cultural e social - no qual poderia se mirar. E, nesse compasso identitário, fazer frente às companhias estrangeiras que passavam pelo Teatro Municipal durante as turnês pelo continente, na maior parte das vezes com o objetivo de “fazer a América”, isto é, de se capitalizarem.

A aprovação do desempenho de Nydia, por parte de Décio e Alfredo Mesquita, motivou o convite de Zampari para que ela protagonizasse *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, na noite de estréia do TBC. O tema da peça, a sociedade paulistana de estirpe, que o autor conhecia bem pela origem familiar “quatrocentona”, revela um lado menos edificante (para a época) da sua duplicidade no plano da moral e dos comportamentos. Qual seja: o segredo, guardado a sete chaves no tradicional Jockey Clube, com a cumplicidade das telefonistas, que diziam às esposas que seus maridos estavam ali, quando de fato se encontravam nas *garconnières* com as amantes. Cabia a elas transferir as ligações para eles quando procurados pelas esposas. Na peça de Abílio, porém, as aventuras extraconjugais não se restringiam às dos maridos. As protagonistas femininas casadas, Luisa e Carmem, também davam suas escapadas. Aí residia o incômodo, para alguns, e escândalo, para outros, suscitado pelo texto do ator, dramaturgo e advogado mais encenado entre os autores brasileiros no TBC, que conhecia por dentro os meandros do segmento social que ele queria ver representado no palco. Por essa razão, Nydia, pressionada pela família, desistiria do papel. Nas palavras da atriz,

“Ninguém conhecia o enredo da peça, mas dava-se como certo que seriam revelados segredos incríveis! A reação não se fez esperar. Algumas senhoras, amigas de minha mãe, foram procurá-la, aconselhando-a que não permitisse minha participação no espetáculo. Na Clipper, os comentários fervilhavam. Vi-me subitamente diante de um impasse. Representar a peça poderia provocar a perda do emprego, luxo que eu não podia permitir, pois metade do ordenado eu entregava em casa. As opiniões eram as mais diversas e antagônicas. Minha mãe, que continuava não se preocupando com que os outros pensavam, achava que era uma oportunidade única e que

não devia perdê-la. As chefes e colegas de trabalho consideravam uma temeridade me arriscar a ‘ficar falada’, só para participar de uma peça. Vejam bem como era a mentalidade da época e o preconceito que reinava em relação ao teatro e às atrizes!”⁵⁸.

A par das razões mais imediatas que a impediram de aceitar o papel, Franco Zampari ofereceu-lhe o dobro do que ganhava na Clipper para contratá-la como atriz do TBC. Mas como a “mentalidade da época” também atingia ao pai - que sempre resistiu à escolha profissional da filha, apesar do apoio da mãe - Nydia recusou a oferta. Por um motivo que explicita bem o contraste entre amadores e profissionais no período: ela não podia imaginar-se “recebendo dinheiro para fazer teatro”. Para ela, “teatro era Arte e tinha que ser feito de graça”⁵⁹.

Se essas são as razões mais “elevadas” para tal recusa, existe outra mais “pedestre”, segundo o diretor que primeiro revelou seu potencial como atriz. Nas palavras de Alfredo Mesquita, ela “não aceitou porque era o papel de uma mulher casada e que tinha amantes, ainda mais tendo que levar um beijo na boca dado pelo Abílio [Pereira].”⁶⁰ Mas se ela declinou, Cacilda Becker não hesitou quando lhe ofereceram o papel e o contrato de primeira atriz do TBC. Assim, na noite de estréia do teatro, depois que Henriette Morineau finalizou o monólogo de Jean Cocteau, *La voix humaine*, interpretado em francês, Cacilda entrou no palco para contracenar com o ator e autor da peça que causara tanto quiproquó. O público, composto pela alta sociedade paulistana - homens em trajes a rigor, acompanhados por mulheres elegantes e refinadas - aprovou com entusiasmo o espetáculo e a inauguração do teatro.

Duas semanas depois da inauguração do TBC, Nydia entrou em cena junto com outros intérpretes do Grupo Universitário de Teatro, com o espetáculo *O baile de ladrões*, dirigido por Décio de Almeida Prado. Mas a passagem dela de atriz amadora para profissional ainda demoraria um ano para se completar. Enquanto isso, ela se entusiasmava cada vez mais com o teatro e com as alterações de percepção que estavam se produzindo em relação a essa atividade. Em suas palavras,

⁵⁸ Nydia Licia, *Ninguém se livra de seus fantasmas*, 2002, p.168.

⁵⁹ Idem, p. 166.

⁶⁰ Trecho do depoimento de Alfredo Mesquita publicado na coleção *Depoimentos*, 1997, p.28.

“O TBC estava conseguindo modificar a mentalidade do público. De repente, fazer teatro era ‘bem’ – termo muito usado na época. Afinal se todos aqueles advogados, professores e moças de sociedade representavam, é porque não havia nada demais – era o que se dizia. Em menos de um ano a opinião pública sofrera uma mudança radical. Espetáculos como *Nick bar* e *Arsênico e alfazema* eram saudados como empreendimentos comparáveis ao que de melhor se produzia na Europa. Uma onda de chauvinismo parecia ter tomado conta de cidade. Assistir às estréias do TBC tinha se tornado obrigatório e as peças eram comentadas por todas as camadas sociais. Finalmente tínhamos um teatro paulista! E o TBC tinha sido o marco zero”⁶¹.

A alteração do panorama e das representações acerca da atividade teatral, desencadeada pelo perfil social dos amadores e do público que freqüentava o TBC, teve um efeito imediato sobre Nydia Licia. Sentindo-se socialmente autorizada a arriscar um estilo de vida mais ousado, ela não hesitou quando recebeu o convite para se apresentar na inauguração do Teatro Copacabana (1949) no Rio de Janeiro, com a peça que ela recusara protagonizar em São Paulo, *A Mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida. Demitiu-se da Clipper e foi para o Rio. Voltou de lá mudada, com o prêmio de atriz revelação, concedido pela crítica carioca, e com a experiência, até então inédita, de viver dois meses longe da família. Decidida a fazer teatro em tempo integral, integrou-se ao elenco do TBC, que, naquela altura, deixara de ser um espaço apenas para os grupos amadores e tornara-se um empreendimento profissional sob a direção de Adolfo Celi com apoio integral de Zampari.

Sua estréia como atriz profissional se deu em 1950 com *Huis Clos* - traduzida por *Entre quatro paredes* -, na qual interpretou Stela e contracenou com Cacilda Becker e Sérgio Cardoso. Sucesso de crítica e de público, a peça de Sartre foi objeto de intenso debate e, se dependesse da vontade da Igreja Católica e do Partido Comunista, teria sido censurada. Como integrante do elenco permanente do TBC, Nydia atuou em 15 espetáculos. Sua passagem pela companhia foi intensa e rápida. Durou dois anos. Quando saiu de lá no final de 1952 para morar no Rio de Janeiro, já estava casada com Sérgio Cardoso e, se não fosse pelo convite que ele recebera para dirigir a Companhia Dramática Nacional, criada pelo Ministério da Educação e Cultura, ela talvez tivesse permanecido mais tempo no TBC. Ao contrário de Cacilda Becker e de Tônia Carrero, que saíram de lá para fundar os

⁶¹ Nydia Licia, *Ninguém se livra de seus fantasmas*, 2002, pp.175-176.

próprios grupos, Nydia, que também criaria uma companhia em São Paulo, deixou o TBC para acompanhar o marido, como atriz profissional. Ligando sua carreira à dele, sua trajetória só é compreensível à luz da parceria amorosa e de trabalho que firmaram nesse período. E, para avançar nessa direção, é preciso um detalhamento maior da figura e da carreira de Sérgio Cardoso, cuja reputação como ator era sob muitos aspectos similar à de Cacilda na época. Ambos morreram jovens. Ela com 48 anos em 1969, de um aneurisma cerebral: ele em 1972, aos 47 anos, de infarto fulminante. A carreira de ambos, interrompida de maneira dramática pelo falecimento precoce, estava em vias de enfrentar transições importantes. A dela pelo fim do casamento e da companhia com Walmor. A dele por ter trocado o teatro pela televisão - uma mídia que lhe deu fama, dinheiro e reconhecimento maiores que aqueles usufruídos pelos artistas do palco, mas não aplacou o desconforto e o ressentimento de ter abandonado a cena aberta.

Nascido em Belém, em 1925, Sérgio Cardoso era o caçula de uma família de classe média, filho do português Francisco da Silva Mattos Cardoso e da dona-de-casa paraense Maria Esther da Fonseca Mattos Cardoso. A profissão do pai como gerente do Banco Ultramarino explica as sucessivas mudanças de cidade e de país. Sérgio tinha cinco anos quando foi a Portugal pela primeira vez. Moraram uns tempos em Lisboa, voltaram a residir em Belém e de lá mudaram para o Rio de Janeiro. Uma nova estadia da família em Portugal, quando Sérgio era adolescente e não queria deixar novamente o país, levou-o a São Paulo para residir com uma tia. Com a volta dos pais ao Rio de Janeiro em 1941, Sérgio retornou à cidade e à família nuclear. Delas só sairia oito anos mais tarde para se tornar ator profissional do TBC.

Os sucessivos deslocamentos não impediram o investimento familiar na formação do filho. No Rio de Janeiro, Sérgio frequentou escolas renomadas da elite carioca, duas delas de filiação católica: Santo Inácio e São Bento. O colegial foi feito no Anglo-Americano e a faculdade na PUC do Rio de Janeiro, onde se formou em 1947, no curso de direito. Embora pertencesse a uma família de classe média, Sérgio trabalhava desde o início da graduação na Gráfica Bloch e depois na Sidney Ross, desenhando embalagens de sabonetes e pasta de dente⁶². Ali conheceu Raymundo de Magalhães Jr., dramaturgo e

⁶² Cf. *Sérgio Cardoso, imagens de sua arte: um roteiro iconográfico organizado e comentado por Nydia Licia*, 2004, p. 13

tradutor de peças americanas de sucesso na época, com quem conversava sobre arte, teatro e literatura. Além disso,

“Assistia a tudo que era espetáculo, antes de ingressar profissionalmente no teatro: ópera no Municipal, comédias de *Dulcina* e de *Procópio*, de Jaime Costa e de Eva Todor, as memoráveis temporadas de *Os Comediantes*, a estréia, numa delas, de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, e por que não dizer? – até revistas, na legendária Praça Tiradentes”⁶³

Ainda na Faculdade, Sérgio subiu ao palco em 1945, como ator amador, para interpretar o papel de Teobaldo, na peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, montada pelo Teatro do Estudante do Brasil. O grupo, criado pelo diplomata Paschoal Carlos Magno, era dirigido pela ensaiadora portuguesa Esther Leão, que também fora responsável pela estréia de Cacilda Becker em 1942. O projeto de Sérgio, no entanto, não era o teatro e sim a carreira no Itamaraty. Era isso que queria ao formar-se em direito, um curso “passaporte” para alçar-se à diplomacia. Formou-se em 1947, sonhando com “a nossa embaixada em Paris... A de Washington também servia...” - conforme registrou na última carta que escreveu para a filha, Sylvia, um pouco antes de falecer.⁶⁴

A carreira na embaixada não passou de um desejo. A de ator, no entanto, ganhou força no ano seguinte, quando ele pisou no palco pela segunda vez como amador, para interpretar uma das personagens shakespearianas de maior densidade dramática, Hamlet. O sucesso foi imediato e estrondoso. Sérgio ganhou o prêmio de ator revelação e as páginas dos jornais cariocas. O público lotou os dois teatros onde a peça foi encenada (Fênix e República) e fez coro à idéia de que mais que um estreante, Sérgio era um grande ator e “um nome nacional, projetado do anonimato à celebridade com uma presteza de que talvez

⁶³Idem, p.17.

⁶⁴ Nessa mesma carta, Sérgio narra seu primeiro encontro em 1945 com Paschoal Carlos Magno. “Eu era muito tímido. Lembro-me que o vi, várias vezes, de longe, antes de criar coragem de me dirigir a ele. Até que um dia... Doutor Paschoal... O que, meu filho? – Eu queria falar com o senhor... Pode falar. É que eu... Você, o quê, meu filho? Eu queria... Eu gostaria... Bem, eu tinha vontade de seguir carreira... A inibição me impediu de acrescentar ‘diplomática’. Era para ele me orientar nos austeros corredores do Itamaraty. Paschoal pôs a sua mão amiga no meu ombro e arrematou a conversa: - Então aparece no dia tal, às tantas horas, no Teatro do Estudante do Brasil. Confesso que na hora não atinei bem o que tinha a ver o Itamaraty com o Teatro do Estudante. Só mais tarde vim a saber que, para ele, Paschoal, carreira só existe uma, rimando com o seu próprio nome – teatral”. Cf. *Sérgio Cardoso, imagens de sua arte*, 2004, p.18



Sérgio Cardoso e Cacilda Becker em "Hamlet", de Shakespeare, em 1948.

não haja outro exemplo na história do teatro”⁶⁵. A percepção de Décio de Almeida Prado, corroborada pela de Sábato Magaldi - “não houve até hoje mais estrepitosa revelação de ator que a de Sérgio Cardoso”⁶⁶ - seria nuançada pela apresentação de *Hamlet* em São Paulo. Menos pela atuação do ator e mais pelo trabalho do diretor alemão, radicado no país, Hoffman Arnisch. Na visão do crítico paulista, a opção dele por conferir à peça “mais vida exterior, mais dramaticidade, mais teatralidade, do que convinha ao seu espírito”, fez com que a montagem beirasse às vezes “o melodrama, a peça de efeitos e sensações violentas”⁶⁷

Quanto à atuação de Sérgio Cardoso, embora Décio tenha ressaltado o talento do ator, não fez eco à unanimidade com que ele foi recebido na cena e na crítica cariocas.

“As qualidades naturais do intérprete de *Hamlet* são realmente espantosas, tanto mais em se tratando de um quase estreante, educado num país onde não há a menor tradição dramática para lhe sustentar os passos. Não falta a Sergio nenhum dos atributos físicos do grande ator. A sua primeira, a sua mais indiscutível qualidade é a elegância. Durante quatro horas timbrou em variar incessantemente de atitudes: não teve uma que não fosse graciosa. E não se trata, bem-entendido, dessa elegância artificial, exterior, que dá impressão de estudada, de ajustada por fora pela mão hábil de um diretor. Parece que o seu corpo adivinha instintivamente o que é elegante e os seus gestos têm a facilidade, o desembaraço, a naturalidade, a necessidade interior, de um grande dançarino (...) Ajudam-no ainda um rosto expressivo, dramático e a voz excelente, vigorosa, rica de variedade e de inflexões. (..) Todas essas surpreendentes e estonteantes qualidade não bastaram, entretanto, a nosso ver, para dar um grande Hamlet. É que ele não conseguiu retratar toda a extrema complexidade da personagem. O que ganhou em movimento, em exteriorização, perdeu em profundidade, em vida interior”⁶⁸.

Se em São Paulo a receptividade da crítica foi menor que no Rio, isso não repercutiu negativamente no início da carreira de Sérgio como ator profissional. Entre outras razões, porque São Paulo ainda era uma cidade provinciana, quando comparada à então capital federal, e era lá que se firmavam ou se derrubavam reputações. Mas não por muito mais tempo, pois com a criação do TBC ocorreria, como vimos, uma migração para São Paulo dos atores e diretores envolvidos com a implantação do teatro moderno no

⁶⁵ Cf. Décio de Almeida Prado apud Sérgio Cardoso, *imagens de sua arte*, 2004, p.23.

⁶⁶ Cf. Sábato Magaldi apud Sérgio Cardoso, *imagens de sua arte*, p.23.

⁶⁷ Cf. Décio de Almeida Prado, *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, 2001, p.125.

⁶⁸ Idem, pp.117-118.

Brasil, entre eles, Sandro Polloni e Maria Della Costa. Mas se eles foram os primeiros a perceber com clareza a alteração do panorama, outros logo se dariam conta disso, como Sérgio Cardoso, por exemplo. Em 1949, quando ainda morava no Rio, ele fundou o Teatro dos Doze, cuja estréia se deu com *Arlequim*, de Goldoni, na direção de Ruggero Jacobbi. O grupo chegou a montar três espetáculos, mas com o relativo fracasso da última, *Tragédia em Nova York*, de Maxwell Anderson, o Serviço Nacional do Teatro, que havia se comprometido a ceder o teatro por mais três meses ao grupo, rompeu o acordo e Sérgio foi obrigado a desmanchar a companhia. E foi nesse contexto de dívidas a saldar e de “sensação de fracasso”⁶⁹ que ele aceitou o convite de Franco Zampari para se integrar ao elenco do TBC. O contrato previa o pagamento de todas as dívidas contraídas pelo Teatro dos Dozes, cujo valor seria descontado do ordenado mensal do ator por um período de dois anos. Junto com Sérgio, Ruggero Jacobbi também foi incorporado à equipe de diretores estrangeiros da companhia.

Durante os três anos em que permaneceu no TBC (1949 a 1952), Sérgio atuou em 21 peças, interpretou um elenco variado de papéis e foi dirigido por cinco diretores europeus⁷⁰. Tinha 27 anos quando saiu de lá junto com mulher e atriz Nydia Licia. As razões que os levaram a aceitar o convite para encabeçarem a Companhia Dramática Nacional, criada pelo Ministério da Educação e Cultura, são diversas. Para Sérgio, significou a oportunidade de voltar ao Rio de Janeiro para dirigir e atuar em espetáculos de dramaturgos nacionais, uma medida essencial no seu modo de ver para o desenvolvimento do teatro brasileiro. Para Nydia, a mudança era um passo importante na carreira, pois no Rio ela poderia ser a protagonista feminina das peças, posição que no TBC cabia a Cacilda Becker. Sérgio queria dirigir espetáculos nacionais e sabia que na companhia paulista não teria o apoio de Adolfo Celi para atuar como diretor. Além disso, desejava ampliar a sua projeção como ator. Segundo Nydia Licia,

“Chegamos ao final de 1952, Sérgio declarou não querer mais continuar no TBC, onde não via futuro para sua carreira. Apesar de prestigiado pela crítica e pelo público, jamais seria reconhecido oficialmente como o Primeiro Ator da Companhia. Enquanto nós, atrizes, nunca discutimos sequer a posição de destaque da Cacilda – reconhecendo nela a figura maior do teatro -,

⁶⁹ Cf. *Sérgio Cardoso, imagens de sua arte*, p. 32.

⁷⁰ São eles: Adolfo Celi, Luciano Salce, Ziembinski, Ruggero Jacobbi e Flaminio Bollini Cerri.

entre os homens a situação era diferente: havia, além de Sérgio, Ziembinski, Paulo Autran e Maurício Barroso, todos atores de primeira linha. Nenhum deles admitia ficar abaixo do outro”.⁷¹

A volta ao Rio, porém, não cumpriu as expectativas do casal. Em primeiro lugar porque a companhia para a qual haviam sido convidados ainda estava no papel, devido a um impasse entre o ministro Capanema e o então presidente Getúlio Vargas. Apesar de não saberem ao certo quando assinariam os contratos, tampouco quando receberiam o primeiro salário - e sequer quando estreariam - eles começaram a ensaiar. Hospedados na casa do ator Procópio Ferreira, não desistiram da idéia de permanecer na cidade. Mais por vontade de Sérgio do que de Nydia, que com a filha pequena e sem apoio da família não teria hesitado em voltar para São Paulo e para o TBC, após a sondagem de Adolfo Celi. Além das dificuldades financeiras, a volta aos palcos cariocas, uma vez resolvido o impasse burocrático e assinado o contrato, não foi das melhores. Sobretudo para Sérgio Cardoso. “O público acostumado a vê-lo em peças de época, estranhou o ator com roupas modernas [interpretando *A falecida*, de Nelson Rodrigues], falando gíria; acharam que São Paulo tinha estragado Sérgio, que ele tinha se aburguesado, que não era mais o mesmo”⁷². Em contrapartida, na peça seguinte, *A raposa e as uvas*, de Guilherme Figueiredo, dirigida por Bibi Ferreira, ele seria aplaudido de pé no Teatro Municipal. O Rio reencontrava seu ator predileto”⁷³ – segundo a avaliação de Nydia.

Durante o ano de 1953, Sérgio dirigiu apenas uma vez e atuou como intérprete em três das quatro peças montadas pela Companhia Dramática. Mas não era nela, tampouco na cidade que a abrigava, que a sua carreira poderia atingir patamares mais ousados. Se não de fato, ao menos na avaliação de Nydia, reforçada pela insatisfação com a experiência carioca. Juntos voltaram a São Paulo. Mas não ao TBC, ainda que Sérgio tenha aceitado o convite de Ruggero Jacobbi para participar da montagem de *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, apresentada durante as comemorações do IV Centenário da cidade. Enquanto Sérgio e Nydia se viravam com o salário pago pela TV Record, emissora na qual

⁷¹ Cf. Nydia Licia, *Ninguém se livra de seus fantasmas*, 2002, p.247. Ainda segundo a atriz, a saída do TBC não provocou rupturas com Zampari nem com o elenco. “O Dr. Franco Zampari, num gesto senhoril, entregou a chave do camarim a Sérgio, dizendo que, em qualquer momento em que quisesse voltar para São Paulo, só haveria de entrar no teatro, pendurar o paletó e dizer: - ‘Voltei para trabalhar’”. Cf. Nydia Licia, apud Sérgio Cardoso, *imagens de sua arte*, p.57.

⁷² Cf. Sérgio Cardoso, *imagens de sua arte*, p.62.

⁷³ Idem, ibidem.



Sérgio Cardoso e Nydia Licia em "Hamlet", de Shakespeare, em 1956 no Teatro Bela Vista.



Sérgio Cardoso e Renato Restier em “A raposa e as uvas”, de Guilherme Figueredo, em 1956.

faziam teleteatro, deram início à reforma do Teatro Espéria, alugado por um preço razoável em contrato firmado por dez anos. Mas antes mesmo que a reforma fosse concluída, eles criaram a Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso. O fato de que ambos dessem nome ao empreendimento e que tivessem alugado e não comprado o teatro que serviria de base para a companhia é revelador da diferença entre eles e os casais Cacilda Becker e Walmor Chagas, Maria Della Costa e Sandro Polloni, em termos dos recursos materiais e simbólicos que dispunham para levar a cabo os respectivos projetos teatrais.

Para o espetáculo de estréia, Sérgio apostou em *Lampião*, de Raquel de Queiroz, no qual atuou ao mesmo tempo como intérprete e diretor. Nesse mesmo ano de 1954, enquanto a abertura do Teatro Maria Della Costa adquirira tons hollywoodianos e ganhara reconhecimento imediato com a montagem de *O canto da cotovia*, de Anouilh, a inauguração da companhia de Sérgio e Nydia não teve a mesma sorte. Antes de tudo, pela escolha do texto. Autora com domínio pleno da escrita, Raquel de Queiroz falhou como dramaturga por não ultrapassar, segundo Décio de Almeida Prado, “o primeiro obstáculo do teatro: a concentração no tempo e no espaço. Em vez de propor uma ação una, dramaticamente organizada, fragmentou-a numa série de episódios desligados entre si”⁷⁴.

Se o espetáculo falhou no plano da dramaturgia e da direção, não impediu que Sérgio confirmasse a capacidade como intérprete. Na visão do crítico,

“O seu cangaceiro não é um mito, mas um homem profundamente real, triste, desconfiado, solitário, preferindo exercer o mando pela sugestão da força. [...] Uma figura ao mesmo tempo curiosa e ligeiramente sinistra que ficará como uma de suas maiores criações psicológicas, um retrato perfeitamente verossímil, sem nada de convencional, de um bandoleiro de uma região pobre. É uma pena que, como encenador, ele não tenha sabido infundir a cada personagem a mesma originalidade, o mesmo dom de observação, fazendo-os viver de verdade. Talvez assim a encenação ultrapassasse o simples pitoresco, transmitindo em profundidade esse ambiente do Nordeste que o espetáculo tenta desesperadamente comunicar e que não chegamos de fato a sentir, não obstante a riqueza de pormenores de ordem material. Uma paisagem social é dada antes pelo homem do que por uma roupa de couro ou um sotaque característico. Eis um fato que Sérgio Cardoso compreendeu melhor como intérprete do que como diretor”⁷⁵.

⁷⁴ Cf. Décio de Almeida Prado, *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, 2001, p.96

⁷⁵ Idem, ibdem.

Dois anos se passaram entre a criação da companhia e o fim da reforma do teatro. Enquanto isso, o casal participava de programas teatrais na TV Record. A volta aos palcos se deu em 1956, na inauguração do Teatro Bela Vista (que substituiu o nome anterior, Espéria) com a mesma peça que projetou Sérgio Cardoso na cena carioca, *Hamlet*. Elogiada pela crítica, ela não alcançou sucesso de público. Daí para frente, a companhia conheceria novos reveses, de crítica e de bilheteria. Seu repertório, menos atilado com as questões que pontuavam o debate no meio teatral, tão bem captadas por Sandro Polloni, aproximava-se dos dilemas enfrentados Walmor e Cacilda e seguia o padrão do TBC, alternando peças com maior apelo comercial com espetáculos mais ousados. O maior sucesso de público e de crítica foi obtido em 1958, com *Chá e simpatia*, de Robert Anderson, na qual Nydia interpretou a personagem principal Laura Reynold. Seu desempenho nesse papel conquistou vários prêmios importantes⁷⁶ e a emoção de ter sido aplaudida de pé pela platéia. Foi o grande sucesso na carreira da atriz. Ou, em suas palavras, “o meu único **grande** sucesso. Mas bastou para uma vida inteira”⁷⁷.

Ao longo dos seis anos em que atuaram juntos como atores, donos de companhia e empresários de teatro, Sérgio e Nydia enfrentaram muitos problemas decorrentes da escolha de peças adequadas ao perfil de cada um.

“Sérgio, ator clássico por excelência, brilhava em papéis onde pudesse expandir seu temperamento dramático. Os personagens de paletó e gravata não eram para ele, assim como os papéis altamente dramáticos e violentos não eram para mim. Os textos modernos, humanos, eram meu grande trunfo. Tornava-se, pois, cada vez mais difícil encontrar textos para contracenarmos”⁷⁸.

A companhia se dissolveu em 1960. Seu fim foi concomitante ao do casamento de ambos. Sérgio, mais ator que empresário, deixou o Teatro Bela Vista e sua administração para Nydia. Ela, por sua vez, abriu mão da pensão e, na partilha de bens, cada um passou a

⁷⁶ Entre os prêmios que recebeu por esse papel, destacam-se o “Governador do Estado”, “Saci” (concedido pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, um dos prêmios mais prestigiosos e cobiçados da época) e “Medalha de Ouro”, da Associação Paulista de Críticos Teatrais.

⁷⁷ Cf. Nydia Licia, *Ninguém se livra de seus fantasmas*, 2002, p.314.

⁷⁸ Idem, p.328.

ser dono da própria companhia. Mas, com a volta de Sérgio para o Rio e com as dificuldades que ele enfrentaria por lá, a dele logo se dissolveu.

A última vez que Sérgio pisou no palco foi em 1964, quando montou *O resto é silêncio*, coletânea de monólogos de Shakespeare, interpretando 25 personagens diferentes. Depois disso e até a sua morte em 1972, só fez televisão e atuou em dois filmes. Entre os muitos sucessos que conheceu como ator de televisão, o maior deles foi no papel de Antonio Maria, protagonista da novela de mesmo título, de Geraldo Vietri, produzida em 1967 pela TV Tupi. A televisão lhe deu dinheiro e trouxe de volta, em escala ampliada, nacional, a notoriedade que ele conheceu no início da carreira, e de forma intermitente ao longo da carreira. Mas não aplacou o ressentimento por não ter conseguido manter-se como ator. Paschoal Carlos Magno, o diplomata que o levou aos palcos cariocas, contou a Nydia, anos depois da morte do ex-marido, que ‘um dia, ao sair com Sérgio, uma senhora que passava pela rua se aproximou deles e, emocionada, chamando-o Antonio, pediu-lhe um autógrafo. Sérgio gentilmente assinou: “Antonio Maria”. E acrescentou com um sorriso irônico e meio triste: “Ex-Sérgio Cardoso”⁷⁹. Ao sobrepor a personagem ao intérprete, a televisão foi a “salvação” e a “condenação” do ator.

Nydia, ao contrário, manteve a companhia. Mas arcou com as conseqüências de um teatro mal administrado e comprou uma briga judicial para manter o contrato do aluguel, contando, para tanto, com o apoio das entidades de representação dos atores, entre elas, a Comissão Estadual de Teatro e a Associação Paulista de Empresários Teatrais, da qual foi representante por um tempo. Sua carreira como atriz, no entanto, não foi mais a mesma e não deslanchou. Enquanto Cacilda Becker, Tônia Carrero, Maria Della Costa, Cleyde Yáconis e Fernanda Montenegro ampliavam o reconhecimento como intérpretes, de teatro e de televisão (caso das quatro últimas), Nydia enfrentava os desafios de ocupar uma posição tradicionalmente reservada aos parceiros na divisão de trabalho que organizava a atividade teatral no período: a de “homens de teatro”. No caso de Nydia, ela foi muito mais “mulher de teatro” do que atriz. Avaliação corroborada por ela, em 1976, nos seguintes termos:

“Mesmo quando eu era atriz, eu me preocupava com cenário, com figurino, iluminação, tudo dentro de um espetáculo. Desde a tradução do texto, seguir o nascimento da criação. Até essa

⁷⁹ Cf. *Sérgio Cardoso, imagens de sua arte*, p.133.

criação dar-se por completamente pronta. (...) Eu sei que sou uma das pessoas, que do ponto de vista técnico, talvez seja uma das pessoas que entendem mais de teatro aqui. Devido ao número de anos que eu faço isso, e à quantidade de facetas que o teatro tem, às quais já me dediquei. Já traduzi peças, dirigi, fiz iluminação, cenário, já escrevi peças. Fiz tudo em teatro, e tudo me atrai e me fascina. E talvez seja por isso que eu tenha abandonado o teatro como atriz”⁸⁰.

Tônia Carrero e seus parceiros: Paulo Autran e Adolfo Celi.

Durante o ano de 1947 em que passara em Paris com o marido Carlos Thiré, Tônia para não “ficar à toa” inscreveu-se no curso de “Education par les jeux dramatiques”⁸¹ - mescla de psicodrama e expressão corporal. Determinada a aproveitar o que aprendera em sua primeira viagem à Europa, ela, assim que retornou ao Rio de Janeiro, deu prosseguimento à incipiente carreira de atriz. Desta vez no teatro e não apenas no cinema, mídia na qual estreara em 1946, ao contracenar com Maria Della Costa no filme *Caminhos do sul*. Sua determinação, no entanto, não foi suficiente para ingressar no Teatro Popular de Arte que Sandro Polloni e outros integrantes mantinham no Rio de Janeiro. Quando soube que ele ia montar *Anjo negro*, Tônia o procurou para dizer que estava interessada em participar da peça, mesmo que fosse para fazer um papel menor no coro de mulheres. A resposta de Sandro, negativa, teria sido formulada nos seguintes termos: “Mas como uma mulher linda como você vai aparecer com o rosto tampado? – Nunca!”⁸². A observação de Sandro seria reforçada pela negativa explícita do diretor da montagem, o polonês Ziembinski que, em menos de seis anos de permanência no país, aceitara o desafio de dirigir pela segunda vez mais um texto controverso de Nelson Rodrigues, com a esperança de repetir o sucesso estrondoso, de crítica e de público, obtido em 1943 com *Vestido de noiva*. Segundo Tônia, ele teria dito que jamais faria a peça com ela.

⁸⁰ Trechos do depoimento de Nydia Licia publicado na série *Depoimentos*, 1978, vol. IV, p.110.

⁸¹ Segundo Tônia Carrero, o curso ministrado por Monsieur Conti voltava-se mais para a readaptação social do que para o teatro, uma vez que grande parte das aulas destinava-se às representações dos traumas sofridos pelos alunos durante a Guerra. Nenhum de seus colegas naquele ano tornou-se ator, mas outras duas brasileiras que freqüentaram o curso posteriormente se tornaram atrizes conhecidas: Maria Clara Machado e Nathalia Timberg. Cf. Entrevista de Tônia Carrero reproduzida em Simon Khoury, *Bastidores I*, 1994, p.32.

⁸² Idem, p.37.

Se a observação de Sandro Polloni e a recusa de Ziembinski foram de fato emitidas nesses termos ou se foram inventados por ela para dar maior dramaticidade às dificuldades iniciais que enfrentara, não temos como saber. A verdade nesse caso importa pouco. Mais importante é o que tais termos indicam de forma concentrada: de um lado, a ênfase na beleza de Tônia, de outro, os obstáculos que ela teve que superar para ser reconhecida como atriz. Beleza como chamariz e beleza como empecilho são as duas faces da mesma moeda que ela tentou usar em separado, para tirar partido nos momentos certos ou driblar as conseqüências indesejadas. Nessa empreitada não esteve sozinha. Contou com o apoio do público - menos interessado que os críticos em avaliar a competência da intérprete e muito mais fascinado do que eles pelo magnetismo de sua beleza nos filmes que estrelou, nas peças que interpretou, nas personagens de telenovela que protagonizou - e com a ajuda substantiva de alguns parceiros ao longo de sua trajetória profissional.

O primeiro deles foi o primeiro marido, Carlos Thiré, publicitário, produtor de teatro e pai de seu único filho, o ator Cecil Thiré. Mais velho, mais culto, mais rico e mais bem-relacionado que Tônia no período em que se casaram, Carlos foi responsável pela montagem de sua primeira companhia, junto com o sócio do casal, Fernando de Barros, naquela altura separado de Maria Della Costa. Os três bancaram o empreendimento com o propósito de viabilizar a inserção de Tônia na cena carioca, depois das duas recusas que ela recebera. Faltava, porém, o ator com quem ela pudesse contracenar e protagonizar. E este foi encontrado entre os amadores paulistas que se exibiram em 1949, no Teatro Copacabana, com o espetáculo *À margem da vida*, de Tennessee Williams - uma das peças de resistência do Grupo de Teatro Experimental, que lançara Nydia Licia na capital paulista e que, encenada no Rio de Janeiro, mudaria o curso de vida do jovem e recém-formado advogado, Paulo Autran (1922-2007). Entusiasmada com a sua performance e vendo nele o ator ideal para sua companhia, Tônia encarregou Fernando de Barros de lhe fazer uma proposta e intermediar a negociação. De início, Paulo Autran recusou o convite, alegando, segundo Tônia,

“que ganhava 1 conto de réis, como advogado, e nós perguntamos quanto ele queria ganhar para trabalhar conosco. O bandido para fechar a questão achando que íamos desistir, deu o xeque-mate: - ‘Quero 11 contos de réis para abandonar tudo e me dedicar ao teatro’. (...) Era uma fábula

de dinheiro. Mas nós topamos a parada. Foi um instante de loucura nossa. Meu, do Carlos Thiré e do Fernando de Barros. (...) Arriscamos tudo que tínhamos em cima de um talento enorme e o Paulo capitulou. Perdeu-se talvez um bom advogado, mas ganhamos o maior ator brasileiro de todos tempos”⁸³.

A versão de Paulo Autran é ligeiramente diferente e faz parte do anedotário sobre a conversão do advogado, formado em 1945 pela prestigiosa Faculdade de Direito de São Paulo, em ator profissional aos 27 anos de idade. Alimentado pelos fãs e pelas entrevistas publicadas na imprensa, tal anedotário foi disseminado pelo próprio ator que não se cansava de contar o incidente no registro das comédias de boulevard, nas quais, para usar palavras dele, “as noções de ‘leveza’, de ‘economia de expressão’, de ‘ritmo’, de ‘equilíbrio’ são indispensáveis”⁸⁴. É com esse espírito de comédia fina, na qual “menos” é sempre melhor que o “mais” excessivo da chanchada, que o ator relembra o convite de Tônia e a proposta que Fernando de Barros lhe fez em 1949.

“Nessa ocasião, a Tônia me viu e insistiu comigo. Eu levei um mês dizendo que não, que não era ator, que era advogado, que não podia, que não tinha estudado teatro, não sabia nada de teatro, como é que eu ia fazer teatro? Mas ela mandou Fernando de Barros, sócio dela e do marido, Carlos Thiré, falar comigo. Eu de repente disse ao Fernando: - ‘Para viver no Rio com o nível de vida que eu tenho em São Paulo, preciso ganhar muito bem’. Ele, com aquele sotaque português, perguntou quanto eu queria. Disse a primeira cifra que me veio à cabeça: onze mil cruzeiros, que era um ordenado fantástico (...) Fernando topou. Quando foi comunicar a Thiré e Tônia que eu ganharia onze mil, pediram para ele desfazer o negócio. Afirmaram que cada um deles, os três sócios, ia tirar 6 mil por mês. Como é que podiam me pagar onze? Fernando, que era quem administrava tudo, não me disse nada. E deu a entender a eles que tinha acertado tudo comigo. Como a peça [com a qual estrearam] foi um sucesso, eles puderam me pagar. A Tônia só foi saber que eu ganhava mais que ela muito tempo depois”⁸⁵.

Se Tônia soube na época do valor solicitado por Paulo Autran ou se só veio a saber depois, importa menos que a ousadia dele e o quanto ele estava disposto a pagar

⁸³ Cf. Entrevista de Tônia Carrero reproduzida em Simon Khoury, *Bastidores I*, 1994, p.33.

⁸⁴ Cf. Alberto Guzik, *Paulo Autran – um homem no palco*, 1998, p.116.

⁸⁵ *Idem*, p.55.



Tônia Carrero e Paulo Autran na peça "Um deus dormiu lá em casa", de Guilherme Figueiredo, em 1948.

socialmente (e a receber materialmente) para trocar a carreira de advogado pela de ator. Para se ter uma idéia do valor do dinheiro que ele estipulou, basta dizer que Cacilda Becker, contratada com o maior salário pago pelo TBC, ganhava nove mil cruzeiros. O mesmo salário que Paulo viria a receber três anos depois, quando aceitou o convite para ingressar no elenco fixo da companhia paulista, levando com ele a atriz com quem estreará profissionalmente.

Mas entre a inserção na cena carioca em 1949 e a volta a São Paulo em 1951, Paulo Autran firmou a parceira com Tônia e o nome como ator. Ela, por sua vez, se lançou como atriz de teatro e sentiu o “gostinho da desforra”. Com o espetáculo de estréia da companhia, *Um deus dormiu lá em casa*, ela e Paulo ganharam os prêmios de atriz e ator revelação. “Estréia auspiciosa, hem, Sr. Ziembinski, Sandro Polloni, papai, mamãe e Monsieur Conti”⁸⁶ - ironiza Tônia, muitos anos depois, ao elencar todos os que se opuseram ou duvidaram de sua capacidade como atriz – entre eles, o professor que tivera em Paris.

No ano em que contracenaram no Rio, montaram quatro peças, todas elas de autores nacionais: *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo, *Helena fecha a porta*, de Accioly Neto (crítico de teatro da revista *O Cruzeiro*), *Amanhã se não chover*, de Henrique Pongetti e *Dom Juan*, de Guilherme de Almeida⁸⁷. As duas últimas dirigidas por Ziembinski, que, se não se rendera aos encantos ou ao talento da atriz, aceitara de bom grado o pagamento que os sócios dela oferecerem pela direção. No final de 1950, a companhia foi a São Paulo para se apresentar na inauguração do Teatro Cultura Artística, dirigido por Esther Mesquita, irmã de Alfredo, cuja intensa contribuição para o teatro paulista media-se pelo Grupo de Teatro Experimental - que revelara Paulo Autran para o público carioca – e pela criação da Escola de Arte Dramática, em 1948.

Desse evento participaram tanto o Teatro Popular de Arte, integrado por Sandro Polloni, Itália Fausta e Maria Della Costa, quanto a companhia de Tônia e Paulo Autran. Os efeitos dessa exposição foram imediatos. Antenado com tudo de melhor que estava sendo apresentado na época, o empresário Franco Zampari estendeu a Paulo e a Tônia o convite

⁸⁶ Cf. Entrevista de Tônia Carrero reproduzida em Simon Khoury, *Bastidores*, 1994, p.37.

⁸⁷ As informações sobre a companhia de Tônia foram obtidas nas entrevistas concedidas pela atriz e por Paulo Autran e também no trabalho de Maria Inêz Barros de Almeida, *Panorama visto do Rio: Companhia Tônia-Celi-Autran*, 1987.



Tônia Carrero e Paulo Autran em “Helena fechou a porta”, de Accioly Neto, em 1950.

que fizera a Maria Della Costa. Sua intenção era incorporá-los ao teatro que idealizara, o TBC. Quanto a Tônia, pretendia fazer dela a primeira atriz da companhia cinematográfica Vera Cruz, criada por ele em 1949⁸⁸.

Com a transferência de Paulo Autran para o TBC, a companhia carioca se dissolveu. Fernando de Barros foi contratado como diretor e produtor da Vera Cruz e Tônia como sua atriz principal. O casamento dela com Carlos Thiré, se ainda não acabara, estava por um fio. Em 1951, enquanto Paulo Autran estreava em *Ralé*, de Gorki, contracenando com Maria Della Costa, Tônia filmava *Tico-tico no fubá* em meio ao início do romance com Adolfo Celi, envolvido também com Cacilda Becker. Tônia sabia disso; Cacilda, não. O triângulo amoroso teria conseqüências importantes na vida dos três e nos rumos que eles tomaram profissionalmente. Em relação ao desenlace do romance, vimos que Cacilda foi preterida por Tônia. A parceria amorosa e de trabalho entre Tônia e Celi se alongaria por quase dez anos (1951 a 1961) completados com presença do ator que mais prezavam, Paulo Autran. Os três saíram juntos do TBC em 1955 para fundar a Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA).

Paulo Autran foi o parceiro de trabalho mais estável e duradouro da atriz. Mesmo depois que deixaram de atuar juntos, mantiveram a amizade. Quando o assunto é Tônia, Paulo era o primeiro a sublinhar o talento de atriz, destacar os traços positivos de sua personalidade e enfatizar a “beleza deslumbrante, fora do comum”⁸⁹, que ela tinha quando jovem e cultivou até bem mais tarde, assim como o brilho, a vivacidade e a alegria que tanto o encantaram desde o primeiro encontro que tiveram em 1949. Tônia, por sua vez, considera que ele foi

“o grande companheiro de jornada, aquele braço forte que não deixa a gente fraquejar. O Paulo sempre foi aquela pessoa que me orientou, aconselhou, um pouco também ‘o professor-sabedoria’ (...) Este é o Paulo que eu adoro. Homem ponderadíssimo e artista brilhante, não canso de dizer, pessoa superdotada, incrível, mirabolante”⁹⁰.

⁸⁸ Para uma visão aprofundada da história da Vera Cruz e de sua relação com o TBC, ver Maria Rita Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, 1981.

⁸⁹ Cf. Alberto Guzik, *Paulo Autran – um homem no palco*, 1998, p.54.

⁹⁰ Cf. Entrevista de Tônia Carrero reproduzida em Simon Khoury, *Bastidores*, 1994, p.51.

Superlativa no realce das qualidades pessoais do parceiro de trabalho de tantos anos, ela também o é na avaliação dele como intérprete: “o maior ator brasileiro de todos os tempos”⁹¹. A desigualdade de talento entre eles, unanimemente reconhecida pela crítica que sempre o considerou melhor intérprete que ela, parece ter sido atenuada pela liga e confiança mútuas e pela maneira com que Tônia soube evitar a amargura previsível nesse tipo de assimetria. Com graça e humor, no mesmo trecho da entrevista reproduzida acima, ela conta que, em 1956, quando encenaram *Entre quadro paredes*, de Sartre, ele reconheceu

“que eu estava melhor que ele. Mas também foi a única vez – prossegue a atriz, entre risos. Das trinta ou 35 peças que fizemos juntos, ele admitir que apenas uma vez eu estive melhor que ele é muito pouco, não é? Ele é danado. E o pior é que ele sempre está melhor que a gente. Ele fala pouco durante as leituras de mesa, sempre ensaia pior, é negligente, um pouco preguiçoso Aí chega a estréia, abre-se o pano e ‘pimba’, ele dá um show!”⁹².

Se Paulo foi o grande parceiro de trabalho, Adolfo Celi foi o mentor e o diretor que a formou como atriz. Não só ele como Paulo Autran. Embora ele fosse mais experiente que ela quando se lançaram como intérpretes profissionais, foi no TBC e sob a direção de Celi, que Paulo Autran adquiriu a disciplina e os recursos técnicos necessários para se expandir como ator. Ele que desde criança gostava de ler, de ir ao teatro e ao cinema e se deleitava com os espetáculos caseiros que encenava com as irmãs, começou a fazer teatro amador quando cursava a Faculdade de Direito (1940-1945). Nesse período, participou do Grupo Experimental de Teatro e do Conjunto de Arte Teatral – o último liderado por Madalena Nicol (a primeira atriz a deixar o TBC) que ele conheceu num curso de teatro no Instituto Cultural Brasil-Rússia, levado pela amiga, a escritora Tatiana Belinky. Três anos depois de formado, abandonou o escritório de advocacia que montara em São Paulo para seguir a carreira de ator profissional. O primeiro passo nessa direção foi dado no Rio e na companhia de Tônia. Mas ele só se tornou um ator de fato com Celi. O diretor italiano lhe ensinou - e a todos os integrantes do elenco do TBC na época - o “bê-á-bá” da interpretação. A sensibilidade e a cultura, aliadas à grande dedicação pelo trabalho, fizeram

⁹¹ Idem, p.37.

⁹² Idem, p.51.

dele, na avaliação de Paulo, o melhor de todos os diretores estrangeiros que passaram pelo TBC. “Ziembinski, Luciano Salce, Ruggero Jaccobi, Bollini eram grandes diretores. Mas Celi era de longe o melhor”⁹³.

“Ele tinha uma vastíssima cultura teatral, que transmitia para o elenco. Chamava atenção do ator para a dicção, para o trabalho com o corpo. E a noção de equipe. A primeira vez que entendi isso foi trabalhando com ele. Não havia atores ou papéis menores ou maiores. O TBC hoje é acusado de maneira absurda de ter alimentado o estrelismo dos atores. Não havia sombra disso. Nem Cacilda era estrela. Quer dizer, ela era a estrela do TBC, o primeiro nome da companhia, nós sabíamos disso. Mas ela não agia assim, nem os diretores a tratavam como se fosse uma estrela. Tinha o mesmo tratamento do elenco inteiro. Era um trabalho duríssimo que a gente fazia lá, e apaixonante”⁹⁴.

Essa avaliação é corroborada por Tônia. “Mestre, marido e mentor”⁹⁵, Celi teve uma importância enorme em sua carreira. Com ele montou a companhia que a levaria de volta ao Rio de Janeiro e a projetaria como atriz de teatro em nível nacional. Nas palavras dela,

“O que eu aprendi com ele refletiu em tudo o que eu fiz depois. Muitos conceitos éticos e profissionais que eu tenho de teatro desenvolvi na época em que vivia com ele: a relação com os companheiros do palco, a disciplina em cena e nos bastidores, a observância dos contratos, o respeito pelos autores... Tudo isso foi um longo aprendizado que se iniciou no TBC e continuou em nossa companhia. Tirando meu filho, tudo ficou secundário em favor do teatro”⁹⁶.

Enquanto Paulo Autran crescia como ator no TBC, Tônia Carrero destacava-se como atriz de cinema na Vera Cruz. Nos quatro anos (1951 a 1954) em que integrou seu elenco, Paulo atuou em 18 peças e foi reconhecido desde o início pela crítica e pelo público como um ator completo, tamanho o seu desempenho, intensidade e capacidade de transitar por personagens diversas. Assim como Cacilda, Paulo mostrou-se especialmente dotado para o exercício dos mecanismos de burla propiciados pelas convenções teatrais. Só que em

⁹³ Cf. Alberto Guzik, *Paulo Autran – um homem no palco*, 1998, p.76.

⁹⁴ Idem, p.50.

⁹⁵ Cf. Entrevista Tônia Carrero reproduzida em Simon Khoury, *Bastidores*, 1994, p.69.

⁹⁶ Idem, p.72.

registros distintos. Enquanto ela “burlou” o gênero em uma de suas maiores interpretações, Paulo “burlou” a idade. Sem ter o tipo “adequado” para fazer papéis de galã, apesar de “boa pinta” e do porte atlético, ele acabou se sobressaindo nesse tipo de burla. Aos 29 anos, idade em que ingressou no TBC, já fazia papéis de homens na virada dos cinquenta. Menos por uma escolha sua e mais pela imposição dos diretores que viam nele o ator indicado para representar homens mais velhos. Essa “sina” levou-o a descobrir que “o importante em teatro é ser ator e não galã”⁹⁷. As implicações dessa descoberta apareceram na interpretação magistral que ele fez de Creon, o protagonista de idade avançada tanto de *Antígone*, de Sófocles, como da peça de mesmo título de Jean Anouilh, levadas ao palco em 1952, sob a direção de Celi e um dos grandes sucessos de Paulo. Pelo desempenho nesses dois espetáculos, ele ganhou o Prêmio Saci, criado naquele ano pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, justamente para realçar o desempenho do ator e o alcance artístico dessas duas montagens.

No TBC, Tônia só entraria em cena em 1954. Embora o convite feito por Zampari no final de 1950 contemplasse a sua participação nos dois empreendimentos capitaneados por ele (a companhia teatral e a de cinema), isso só viria acontecer mais tarde, quando o romance de Tônia com Celi já era um fato público e consumado. Antes disso, o diretor italiano teria prometido a Cacilda que ela não teria que dividir seu espaço de trabalho com Tônia. Apoiada pelo elenco que ficou ao seu lado quando o romance dela com Celi terminou, Cacilda permaneceu como a primeira atriz do TBC. Mas, com a crise financeira da Vera Cruz e a necessidade de aumentar o caixa da companhia, Zampari constrangeu o diretor italiano a escalar Tônia para contracenar com Paulo Autran em *Uma certa cabana*, de André Roussin. Considerada uma peça menor, ela teve, no entanto, duas conseqüências inesperadas. No papel de marido de Tônia, Paulo alcançou um patamar a mais como ator, ao descobrir que podia “levar o público às gargalhadas sem fazer absolutamente nada”⁹⁸, ou, para ser mais precisa, quase nada. Isto é, usando apenas a contenção e abrindo mão dos recursos óbvios para produzir o riso, como caretas, gestos supérfluos, inflexões de voz. Tônia, por sua vez, atraiu um público desconhecido pelo TBC, confirmando no teatro o sucesso conquistado no cinema. Ao lembrar esse momento, Tônia afirma que

⁹⁷ Cf. Paulo Autran, *Paulo Autran: sem comentários*, 2005, p.42.

⁹⁸ Cf. Alberto Guzik, *Paulo Autran – um homem no palco*, 1998, p.75.

“Nunca o TBC faturou tanto. Diariamente chegavam ônibus e ônibus de todos os bairros e cidades satélites de São Paulo, porque as pessoas queriam ver Tônia Carrero de coxas de fora e o Paulo Autran de cuecas. Imagine: eu com 33 anos e umas pernas maravilhosas de fora!”⁹⁹.

A ênfase posta pela atriz em seu “sex-appeal” e em sua capacidade de atrair público revela o lugar que ela ocupava no TBC - senão de fato ao menos no plano da auto-representação - no pouco tempo em que ali permaneceu, entre 1954 e 1955, quando atuou em quatro peças. Além da participação em *Uma certa cabana*, fez *Uma mulher do outro mundo*, de Noel Coward, *Negócios de Estado*, de Louis Verneuil, e *Cândida*, de Bernard Shaw. Nenhuma delas está no rol dos espetáculos de maior impacto cultural e de crítica da companhia paulista. Nela, só fez papéis secundários. Por isso, saiu do TBC, levando consigo o marido e diretor Adolfo Celi, o ator Paulo Autran e a atriz que ela sempre considerou melhor intérprete do que ela, Margarida Rey.

“Vendo que eu jamais faria uma carreira digna no TBC, fui embora. O pessoal de lá insistia em me ver como uma artista de cinema, a linda vedete que sabe mostrar suas lindas pernas, e as atrizes conceituadas eram Cacilda, sua irmã Cleyde e mais tarde Nathália Timberg e Tereza Rachel. Só me restava pegar o meu boné e tentar formar a minha companhia. Eu ganhava o mesmo que Cacilda, o que a deixava fura de raiva. O Celi disse que iria comigo e imediatamente o Paulo Autran endossou a nossa atitude, assim como a Margarida Rey. Éramos três atores e um diretor, o que bastava para formar a Companhia Tônia-Celi-Autran”¹⁰⁰.

Para Adolfo Celi, o novo empreendimento significava a possibilidade de exercer com autonomia e autoridade máxima o papel de diretor que, no TBC, era repartido com outros estrangeiros talentosos. Para Tônia, que se firmara como estrela principal da Vera Cruz, era a única oportunidade que dispunha para converter o sucesso alcançado como atriz de cinema em intérprete de teatro. Não fosse a estrutura empresarial precária do cinema brasileiro na época, ela teria prosseguido nessa mídia, abandonando o teatro pelo cinema. Em suas palavras,

⁹⁹ Cf. Entrevista de Tônia Carrero reproduzida em Simon Khoury, *Bastidores*, 1994, p.43.

¹⁰⁰ Idem, p.44.

“Nós acreditávamos que o cinema ia ser uma coisa extraordinária, que a Vera Cruz [seria] Hollywood e eu esqueceria o teatro facilmente. Se aquilo fosse em frente, eu ia ser apenas atriz de cinema. E quando estávamos preparados para fazer o que talvez fosse a coisa mais gratificante de toda a minha carreira – *Ana terra*, baseado no romance de Érico Veríssimo – a Vera Cruz faliu.(...) Com isso voltei ao teatro em 1954 e, na realidade, só exerço teatro de 1954 a 1974. Nesses vinte anos, eu com essas coisas de cinema, teatro, beleza, não sei o quê, fazia comédias”¹⁰¹.

Para Paulo Autran, assim como sucedeu com Sérgio Cardoso, a nova companhia o elevaria à condição de primeiro ator, numa posição análoga à que Cacilda usufruía no TBC sem contestação explícita das demais atrizes do elenco. Não que não houve competição. Havia e muita. Tanta assim que todas as intérpretes que não se conformaram a essa hierarquia acabaram saindo de lá, inclusive Cacilda, quando se sentiu segura para bancar o próprio empreendimento. Entre os homens, vários deles atores de “primeira linha”, a competição era mais visível e a hierarquia menos clara.

Com a transferência de companhia, Paulo Autran não só seria confirmado na posição de “primeiro ator”, como continuaria a trabalhar com o diretor que mais admirava e com a atriz com quem mais se identificava e que mais lhe oferecia oportunidade de “brilhar” em cena. Tendo contracenado com Cacilda em espetáculos memoráveis, como as duas *Antígonas* e *Entre quatro paredes*, com Nydia Licia, nessa mesma peça, com Maria Della Costa, em *Ralé*, com Cleyde Yáconis, em diversas ocasiões, a mais marcante em *Assim é se lhe parece*, de Pirandello, Paulo Autran, ao contrário de Sérgio Cardoso, nunca quis ser diretor de teatro, tampouco ator de televisão. E, ainda que tenha sido dono de companhia, como Sérgio, pôde dividir o fardo administrativo e o lucro do empreendimento com seus dois sócios, Tônia e Celi, ao longo dos seis anos em que trabalharam e partilharam um negócio em comum - oficialmente encerrado em 1962, com o espetáculo *Tiro e queda*, de Marcel Archard. Nele Tônia interpretou Josefa, mas nem Celi a dirigiu, nem Paulo participou.

Entre 1956 e 1962, período que durou a companhia, montaram 25 peças: vinte de autores estrangeiros e cinco de dramaturgos brasileiros. Tônia participou de 17 espetáculos, nem sempre como protagonista, por decisão própria e reconhecimento de que Margarida

¹⁰¹ Trechos da entrevista de Tônia Carrero reproduzida em *Depoimentos*, 1978, vol. IV, p.195.

Rey, sendo melhor atriz que ela, era talhada para papéis que exigiam maior desenvoltura. Na escolha do repertório pesava a qualidade e o senso de oportunidade para alternar peças de maior ousadia e impacto cultural com aquelas de maior apelo comercial. Seguiu, assim, a política de repertório adotada pelo TBC só que em palcos cariocas. Essa espécie de mimetismo com a companhia paulista explica-se pela autoridade cultural e pelo prestígio que ela acumulara não só em São Paulo, como no Rio de Janeiro, onde instalou uma filial em 1955, um ano antes da inauguração da Companhia Tônia-Celi-Autran. A decisão motivada pela crise financeira da Vera Cruz - que para se manter usava cada vez mais recursos do TBC - teve um impacto tremendo na antiga capital federal. Uma de suas conseqüências inesperadas - e, nas palavras de Paulo Autran, indesejadas - foi o fechamento de várias companhias cariocas. Ainda que o TBC, segundo ele,

“não tivesse a intenção de acabar com ninguém, o fato é que acabou. (...) As companhias fecharam. Os teatros [delas] ficaram às moscas e o TBC, superlotado! Superlotado meses a fio! (...) O teatro antigo [do Rio], quando surgiu o TBC, morreu. E morreu de repente. Dulcina [de Moraes] fechou a companhia dela e montou um escola de teatro brasileiro. Procópio [Ferreira] acabou com a companhia dele e Jayme Costa também!”¹⁰².

Exagero ou não do ator, o fato é que no Rio havia espaço e demanda para a instalação de mais uma iniciativa afinada com as linhas de força do TBC, sobretudo se seus idealizadores fossem o diretor italiano que consolidou a companhia paulista, o ator que melhor soube traduzir o espírito de renovação, autoridade cultural e apuro técnico produzidos por ela, e a atriz de “beleza incomum”, apelo popular, carioca de nascimento, com talento para o “métier”, que já dera provas de que com trabalho, bom repertório e boa direção poderia se ombrear às grandes intérpretes de sua geração. Acertadíssima, a decisão de se transferirem para o Rio tinha como ingrediente adicional o fato de que no pólo modernizador do teatro brasileiro, a concorrência estava acirrada. Além do Teatro Maria Della Costa e da proeminência que o Teatro de Arena estava em vias de ganhar, é preciso lembrar que, em 1956, ano em que a companhia de Tônia estréia no Rio, os sinais da crise que se abateria sobre o TBC já eram visíveis e só seriam parcialmente resolvidos com a

¹⁰² Cf. Alberto Guzik, *Paulo Autran – um homem no palco*, 1998, p.172.

entrada dos diretores brasileiros - Antunes e Flávio Rangel, especialmente - e com a montagem de um repertório mais atilado com as questões sociais e políticas do período.

Com *Otelo*, de Shakespeare, a companhia Tônia-Celi-Autran estreou em grande estilo em 1956, no Rio de Janeiro, com a presença do recém-empossado presidente, Juscelino Kubitschek e da primeira-dama, Sarah. Paulo Autran fez o personagem principal; Tônia interpretou Desdêmona. A peça foi um sucesso. Ficou três meses em cartaz no Rio e quase dois meses em São Paulo. Com ela se apresentaram em outras cidades brasileiras e também em Montevidéu e Buenos Aires. De volta ao Rio, montaram naquele mesmo ano de 1956, outros dois espetáculos: *A viúva astuciosa*, de Goldoni e *Entre quatro paredes*, de Sartre, que já havia sido apresentada pelo TBC em 1951, com a direção de Celi e com Paulo Autran contracenando com Cacilda. Stella, a personagem que ela interpretou, seria feita desta vez por Tônia Carrero, que finalmente vivia seu ano de ouro no teatro. Segundo Maria Inez Barros de Almeida - autora de um estudo monográfico sobre a companhia - Tônia, pelo desempenho nessas três peças, foi “equiparada a Paulo Autran, o qual na linguagem opaca ou transparente dos cronistas da época, fora sempre tratado como um intérprete mais fino e mais rico do que a sua sócia e companheira”¹⁰³. Até mesmo o escritor, jornalista, dramaturgo e, antes de tudo, personalidade complexa, Paulo Francis, capaz de suscitar sentimentos os mais extremados e de tirar “do sério” as pessoas alvejadas por sua língua ferina¹⁰⁴, reconheceu o mérito da atriz e o vigor com que ela interpretou a protagonista da peça de Sartre. Em suas palavras, “raramente vimos no palco algo que nos impressionasse tão favoravelmente como esta performance da estrela”¹⁰⁵.

Daí para frente a companhia alternou comédias de “boulevard”, de êxito comercial garantido, com peças do teatro moderno norte-americano e clássicos da dramaturgia. Alternou também espetáculos novos com a remontagem de textos que já haviam sido encenados no TBC ou por Tônia e Paulo em anos anteriores - como *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Almeida, *Negócios de Estado*, de Louis Verneuil, *Assim é se lhe*

¹⁰³ Cf. Maria Inez Barros de Almeida, *Panorama visto do Rio*, 1987, p.45.

¹⁰⁴ Paulo Autran, durante um evento promovido pela *Folha de S. Paulo* em novembro de 2005, no qual foi ‘sabatinado’, lembrou um incidente que teve com Paulo Francis, após ter lido duas críticas dele sobre Tônia. Na primeira, Francis escreveu: “Tônia Carrero sexy”. Na segunda: “Tônia Carrero continua sexy”. Segundo Paulo Autran, “os artigos continuaram, até que ele escreveu: ‘Não dormi com Tônia Carrero porque não durmo com mulheres da idade da minha mãe’”. Ao encontrar Francis em um teatro, Paulo deu-lhe o troco e cuspiu no crítico com prazer.

¹⁰⁵ O comentário de Paulo Francis encontra-se transcrito no livro de Maria Inez Barros de Almeida, *Panorama visto do Rio*, 1987, p.45.

parece, de Pirandelo, *Arsênico e alfazema*, de Joseph Kesselring. Instituiu também, a partir de 1957, o “teatro das segundas-feiras”, destinado à apresentação de peças tidas como não comerciais por jovens diretores. Dessas montagens, Tônia nunca participou. Em 1958 passaram a se apresentar no Teatro Mesbla, onde estrearam com *Calúnia*, de Lillian Hellman, com grande sucesso. A sublocação desse teatro teve implicações no perfil da companhia, mais envolvida, desde então, “com a chamada ‘society’ e a frívola crônica social, tornando menor a sua imagem cultural”, segundo Maia Inez Barros de Almeida¹⁰⁶, embora não tenham faltado esforços para reverter essa situação. Além do “teatro das segundas-feiras” e de alguns espetáculos de maior fôlego, encenados ao menos uma vez por ano, a companhia instituiu um concurso para premiar os melhores dramaturgos nacionais. Antonio Calado, um dos autores premiados, é autor da peça de menor sucesso que ela montou e do maior fracasso na carreira de Paulo Autran: *Frankel*. O outro, Osman Lins, autor de *Lisbela e o prisioneiro*, garantiu um novo fôlego de crítica e de público em 1961 e a indicação para o Prêmio Saci.

Os poucos textos de dramaturgos brasileiros encenados pela companhia – cinco no total – passavam ao largo das questões políticas que mobilizavam o pólo mais à esquerda e de maior legitimidade cultural do campo teatral. Por uma escolha deliberada de Adolfo Celi que, ao contrário de seu conterrâneo Ruggero Jaccobi, nunca se posicionou como um homem de esquerda e sempre dissociou a estética da política. Segundo Paulo Autran,

“Ele tinha pavor de política. Sempre teve. Lembro que numa ocasião fiz uma reunião com ele e Tônia e disse: - Celi, a gente tem que fazer uma peça política. O momento exige que se faça. Falando apenas em termos teatrais, você veja o sucesso do Arena, do Oficina, começando em São Paulo ... temos que fazer peças com idéias políticas!. Ele respondeu: ‘Paulo, não me meto em política em hipótese nenhuma. Sofri muito com Mussolini, na Itália, e qualquer coisa que se refira à política, tenho pavor! Eu não quero’. Acho que errei totalmente por não ter insistido mais nessa atitude”¹⁰⁷.

Esta “política da recusa à política” em um dos períodos de maior politização da cultura brasileira, certamente teria conseqüências bem mais duras para a imagem da companhia e para seu progressivo alinhamento com o pólo mais conservador do campo

¹⁰⁶ Cf. Maria Inez Barros de Almeida, *op.cit.*, 1987, p.53.

¹⁰⁷ Cf. Alberto Guzik, *Paulo Autran – um homem no palco*, 1998, p.85.

teatral, caso ela não tivesse se dissolvido em 1962, com o fim da parceria amorosa de Tônia com Celi. A ausência em seu repertório dessa dimensão explica em parte a perda de prestígio que ela experimentou na virada dos anos de 1950, quando o Teatro de Arena e, em seguida, o Oficina passaram a ocupar o pólo dominante, em termos culturais e artísticos, da atividade teatral em São Paulo. No Rio de Janeiro, só o Teatro dos Sete, integrado por Fernanda Montenegro, conseguiria manter a autoridade cultural num patamar semelhante à dos novos grupos paulistas.

Separado de Tônia e sem companhia, Adolfo Celi retornou à Itália em 1962, depois de 14 anos de residência no país. Voltava casado, com uma mulher vinte anos mais nova que ela, para trocar a carreira de diretor de teatro pela de ator de cinema, em filmes de importância cultural reduzida, embora de impacto comercial garantido, como a série de James Bond, na qual ele fazia um dos vilões. A partir de então, a carreira de Celi, se pensada à luz da autoridade cultural que desfrutou no Brasil, sofreu um “rebaixamento”. A de Paulo Autran, ao contrário, só fez aumentar. Ele que já era um nome seguro e incontestável no campo teatral, ampliou ainda mais o escopo de sua autoridade artística, sobretudo após a atuação em *Depois da queda*, de Arthur Miller, encenada em 1964, no Teatro Maria Della Costa e da montagem, no ano seguinte, de *Liberdade, liberdade*, de Millor Fernandes. Dirigido em ambas por Flávio Rangel, Paulo contracenou na primeira com Maria Della Costa e os dois, além de premiados, ganharam uma saudação especial de Décio de Almeida Prado: “Lado a lado [eles] formam um par perfeito, acompanhando com exemplar maleabilidade as variações do texto. Surpreende-nos não tanto a sinceridade, a emoção autêntica – virtudes que não faltam ao nosso melhor teatro – como o excelente domínio técnico”¹⁰⁸.

Com *Liberdade, liberdade*, encenada um ano depois do golpe militar, o ator que até então se mantivera afastado do debate político, posicionou-se pela primeira vez e de forma contundente. Sucesso de público e de crítica, o espetáculo permitiu uma alteração da imagem de Paulo, dissociando-o do viés mundano e colunável da companhia com Tônia e Celi que respingara sobre ele na virada dos anos de 1950. Com essa peça - montada em um teatro de arena, num espaço cênico radicalmente distinto do palco italiano do Teatro

¹⁰⁸ Cf. Décio de Almeida Prado, “Depois da queda” (1964), republicada no livro do crítico, *Teatro em progresso*, 2002, p.299.

Mesbla que abrigara a ex-companhia - e com a participação no célebre filme de Glauber Rocha, *Terra em transe* (1965), Paulo deixou de ser visto pelo público mais engajado como um intérprete do teatro convencional. Ao mesmo tempo, ele passou a refletir sobre a carreira em novos termos.

“Tive três períodos: o inicial – período de inconsciência absoluta, de satisfação toda exibicionista, da minha vaidade pessoal exclusivamente. Com o TBC tive uma fase de interesse pela arte teatral, interesse puramente estético: comecei a estudar teatro, a ler muito teatro, a ler sobre teatro, mas me conservei extremamente alienado durante muito tempo. Foi com *Liberdade, liberdade*, que comecei realmente a tomar consciência da função social e política que o teatro pode ter e nunca mais mudei de idéia a respeito. Mudar de idéia a gente muda sempre, mas essa idéia eu mantive”¹⁰⁹.

Quer por ter acertado os ponteiros na hora certa com o relógio político da época, tomando “consciência da função social e política do teatro” aos 43 anos de idade e dezesseis de carreira, quer por ter contracenado com todas as grandes estrelas do teatro brasileiro, quer ainda porque, “modéstia à parte, nenhum ator no Brasil montou o repertório que eu montei”¹¹⁰, o certo é que Paulo Autran é um dos poucos intérpretes do período analisado neste trabalho cuja fama ampliou depois que passou a fazer uma carreira “solo”. Isto é, a decidir o próprio repertório, selecionar os diretores de sua predileção, bem como os atores e as atrizes com quem mais gosta de trabalhar, ligando-se esporadicamente a grupos já constituídos por profissionais bem mais jovens do que ele.

Em termos de carreira e acerto de repertório, Paulo Autran é o contraponto de Cacilda Becker e, depois da morte dela, das atrizes Fernanda Montenegro e Cleyde Yáconis. Como elas, ele trabalhava com a imaginação e a sensibilidade, e dava vida às personagens com o corpo. Por isso, achava “muita graça” no “ótimo ator” de cinema americano Robert De Niro, que segue “métodos de pesquisa de campo e sempre [procura] entrar no ambiente em que aqueles personagens vivem para entender como é aquilo”. Paulo, ao contrário, não precisava disso. Suas personagens eram criadas a partir dos recursos da imaginação e sensibilidade. “O louco que nós temos dentro de nós é muito mais

¹⁰⁹ Trechos da entrevista de Paulo Autran reproduzida em *Depoimentos*, 1978, vol. IV, p.125.

¹¹⁰ Cf. Alberto Guzik, *Paulo Autran – um homem no palco*, 1988, p.73.

verossímil para a platéia do que o louco que a gente vai estudar, observar no hospício”¹¹¹. Talvez seja por isso que uma de suas maiores emoções no teatro tenha sido ver o ator Rubens Corrêa (1931-96), em *O arquiteto e o imperador da Assíria* (1970), de Fernando Arrabal, imitar a mãe de seu personagem usando apenas um chapéu feminino para esconder o rosto. Com esse recurso mínimo de indumentária,

“[Ele] sentava-se numa cadeira, e a gesticulação das mãos, muito sutil, delicada, era uma perfeição. Você via uma senhora sentada, elegante. Era um momento de perfeição absoluta. Chorei, e era uma cena nada emocional. Chorei de emoção ao ver a perfeição que Rubens Correia conseguiu”¹¹².

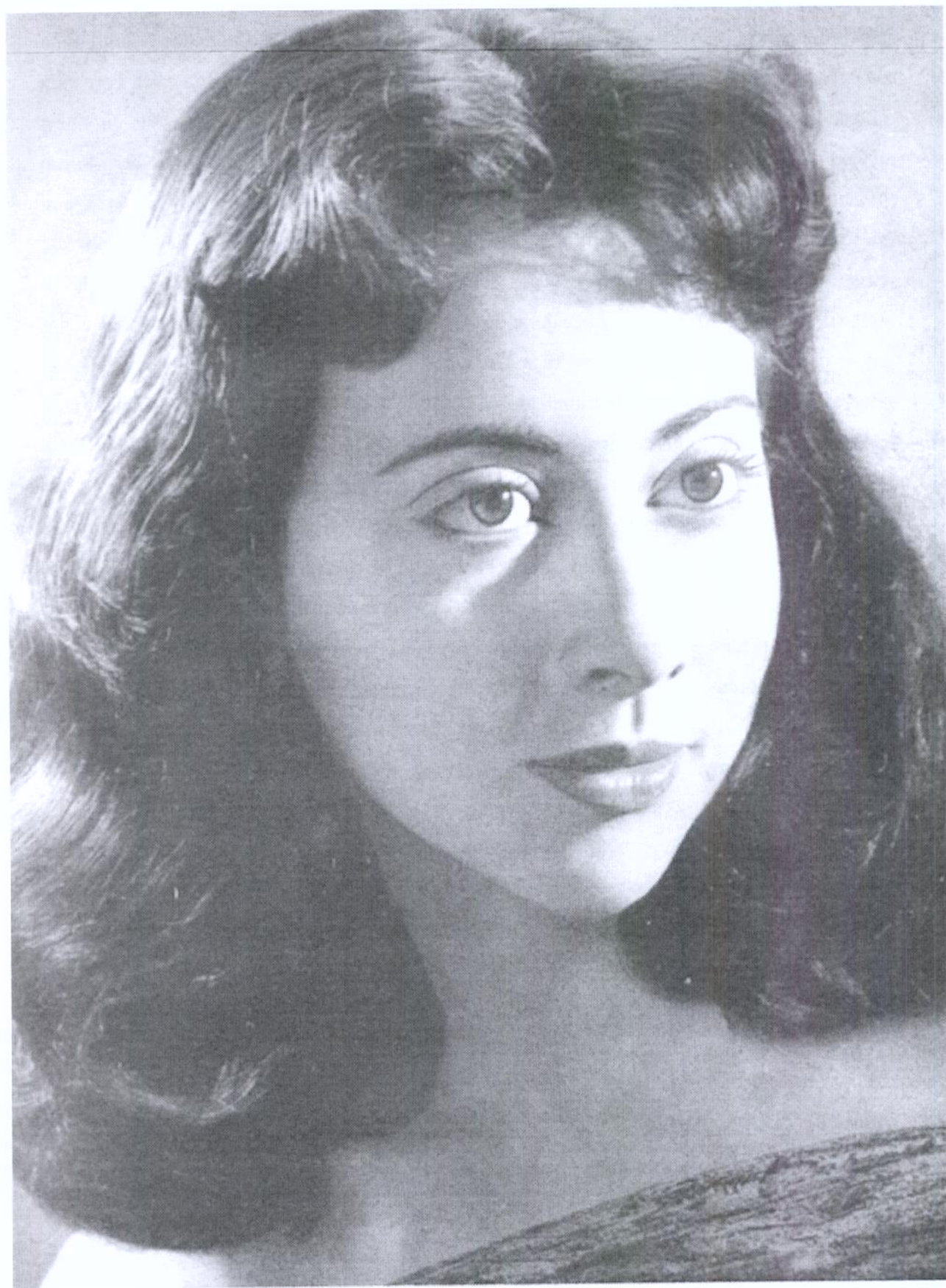
Atriz de feitio realista, talhada como poucas pela beleza e pelo “timing” para a comédia requintada, tão bem captados em suas interpretações no cinema, Tônia Carrero nunca atingiu o grau de “perfeição” propiciado pelos mecanismos de burla teatral. Mas aprimorou-se como atriz entre o início de sua primeira companhia em 1949, e o final da segunda, em 1961 - entremeados pela temporada na Vera Cruz e pela rápida e tumultuada passagem pelo TBC em 1954 - especialmente quando subiu ao palco em 1967, na pele de Neusa Suely, a prostituta de *Navalha na carne*. A peça de Plínio Marcos foi um divisor de águas na dramaturgia nacional e na carreira de atriz. Nesse papel, Tônia “despiu-se” da personagem maior que encarnou por tanto tempo: a mulher elegante e sofisticada, “condenada”, como atriz, aos infortúnios da “beleza incomum”. Despojada e aguerrida, Tônia expôs no palco um lado até então desconhecido da prostituição, numa linguagem nada usual para época, e ganhou o reconhecimento unânime da crítica. Voltarei a isso depois.

Fernanda Montenegro e os parceiros do Teatro dos Sete.

A mais carioca das atrizes que passaram pelo TBC, portadora de uma das mais poderosas assinaturas da história do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro iniciou-se nos palcos dentro de uma “herança já gasta e usada”, ensaiada - mais do que dirigida - por

¹¹¹ Idem, p.154.

¹¹² Idem, p.131.



Fernanda Montenegro, em foto reproduzida na revista *Teatro Brasileiro*, de 1956.

profissionais da “velha guarda”¹¹³. Neta de imigrantes portugueses e italianos pobres, filha de pai operário, modelador mecânico e funcionário da Light, e mãe dona de casa, Fernanda não acompanhou o início do movimento de renovação da cena carioca, localizado em outro espaço social e geográfico. Se esse tipo de teatro pertencia a um “mundo apartado” do seu núcleo familiar, o mesmo não acontecia com o rádio, o cinema e o circo¹¹⁴. Os três faziam parte do lazer que ela e a família usufruíam na Ilha do Governador e, depois, em São Cristóvão. Pelo menos três vezes por semana, iam ao cinema¹¹⁵. Dos palcos ela se aproximou primeiro como espectadora dos grupos de comediantes da Cinelândia e das peças populares representadas na Praça Tiradentes¹¹⁶. E só depois dos quinze anos, quando ingressou na Rádio Mec para trabalhar como radioatriz e locutora e, na sequência, como redatora, é que foi tomando gosto pela dramaturgia e pela história do teatro ocidental. Em 1948, assistiu à remontagem da primeira peça moderna levada à cena carioca: *Vestido de noiva*, na qual Cacilda Becker contracenava com Maria Della Costa. Tinha então 19 anos e já formara o seu panteão de atores e atrizes. Pois se os espetáculos que costumava assistir eram “gastos”, os atores, em compensação, eram “extraordinários”. E era para vê-los interpretar, mais do que para prestar atenção às peças, que ela ia ao teatro. Dentre as atrizes, Dulcina de Moraes sempre lhe pareceu a maior personalidade do teatro nacional¹¹⁷. Mais até do que aquela que viria a ser a primeira atriz do teatro paulista na década de 1950, Cacilda, e que em tão pouco tempo de vida faria um repertório como poucas atrizes no mundo¹¹⁸.

Se, do Rio de Janeiro, Fernanda Montenegro trouxe uma experiência teatral rica e diversificada, mesclada pela influência do circo e do teatro popular, pelas marcas da televisão em seus primórdios, pelo aprendizado com Henriette Morineau da disciplina necessária para prosseguir a carreira, foi em São Paulo, entre os anos de 1954 e 1958, que ela se formou como atriz. Do Rio, herdou a “herança forte do teatro português, musical,

¹¹³ Cf. Lúcia Rito, *Fernanda Montenegro em o exercício da paixão*, 1992, p.41.

¹¹⁴ Cf. Fernanda Montenegro, *Viagem ao outro: sobre a arte do ator* (a partir de depoimento que ela concedeu a Mariângela Alves de Lima), 1998, p.20.

¹¹⁵ Informação obtida na reportagem “Fernanda Torres e Fernanda Montenegro: bem diferentes”, publicada na revista *Contigo*, n. 1547, em 12 de maio de 2005.

¹¹⁶ Informação de Fernanda Montenegro reproduzida em Tânia Brandão, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*, 2002, p.270.

¹¹⁷ Cf. Lúcia Rito, *Fernanda Montenegro em o exercício da paixão*, 1992, p.41.

¹¹⁸ A avaliação da atriz encontra-se em Fernanda Montenegro, *Viagem ao outro: sobre a arte do ator*, 1998, p.33.

esperto, cheio de verve, quase sempre feito histrionicamente”¹¹⁹. Em São Paulo, recebeu a contribuição “imensa dos diretores vindos de outra esfera cultural”, que trouxeram para o Brasil “a visão vertical do espetáculo”¹²⁰. Dentre todos os diretores estrangeiros com quem trabalhou, o italiano Gianni Ratto foi de longe a influência mais marcante. Com ele aprendeu a desentranhar a interioridades das personagens que representava nos palcos e descobriu que havia uma “história dentro da arte teatral”¹²¹. Com ele, projetou-se na cena paulista e ganhou projeção nacional.

Ambos chegaram a São Paulo no mesmo ano. Ela para dar prosseguimento aos espetáculos da companhia de Henriette Morineau, interrompidos no Rio em virtude de um incêndio no teatro onde se apresentavam. Para contornar os prejuízos e seguir em frente com a temporada, Morineau e sua trupe vieram a São Paulo. Quando retornaram à capital federal, não contavam mais com Fernanda e o marido, o também ator da companhia, Fernando Torres. Entusiasmados pelo convite que receberam de Sandro Polloni e de Maria Della Costa para integrar o Teatro Popular de Arte, adiaram os planos de volta. Gianni Ratto, motivado também pela proposta que recebera desse mesmo casal, quando da estadia deles na Itália - durante a longa viagem que fizeram pela Europa em 1953, enquanto aguardavam a conclusão do Teatro Maria Della Costa – aceitou o desafio de ser o diretor da companhia numa cidade e num país onde nunca estivera antes. Estreou aqui com a peça *O canto da cotovia*, de Anouilh, que, como vimos, marcou a concorrida inauguração do Teatro Maria Della Costa em outubro de 1954, durante as comemorações do IV Centenário da cidade.

No ano seguinte, Gianni Ratto e Fernanda Montenegro deram um passo decisivo em suas carreiras. Assim como sucedera com o diretor polonês Ziembinski, que, em pouco tempo de residência no país, fora capaz de perceber a importância cultural do dramaturgo Nelson Rodrigues e o impacto teatral de *Vestido de noiva*, Ratto foi sensível ao que de mais importante estava despontando na dramaturgia paulista: *A moratória*, de Jorge Andrade (1922-1984). O temor que ele tinha de dirigir um texto que fosse “excessivamente preso a motivos e razões exclusivamente regionais e nacionalistas” era proporcional à necessidade que sentia de encenar autores brasileiros. Cenógrafo inventivo e experiente, para quem a

¹¹⁹ Idem, p.22.

¹²⁰ Idem, ibidem.

¹²¹ Idem, ibidem.

“beleza formal” do espetáculo deveria integrar-se a uma “interpretação em profundidade das personagens e do texto”¹²², Gianni Ratto formou-se no espírito do Piccolo Teatro de Milão, criado em 1947. Ali trabalhou ao lado de Giorgio Strehler e Paolo Grassi partilhando com eles a idéia que o aprimoramento da cena teatral exigia mais que a escolha certa de um texto clássico da dramaturgia ocidental e a solução de problemas técnicos de direção e formação de atores. Pressupunha, antes de tudo, um lastreamento na dramaturgia nacional. Por isso, em menos de um ano de residência no Brasil, Ratto já sentia a urgência de encontrar um dramaturgo brasileiro para por a prova suas concepções como diretor e cenógrafo. Em suas palavras, emitidas em 1955,

“Lendo *A moratória* percebi logo que as palavras de [suas personagens] eram as palavras da minha gente e podiam pertencer a qualquer pessoa de qualquer nacionalidade. O tema também era comum a nós e o assunto – ligado a um acontecimento da história econômica do Brasil – era coincidente à nossa história de homem de hoje, vivendo uma crise de ordem moral da qual com muito esforço somente agora – há dez anos da guerra – conseguimos sair”¹²³.

Do encontro entre o diretor experiente, o dramaturgo que melhor retratou as alterações que se produziam na paisagem social paulista, e a atriz em ascensão, produziu-se um marco no teatro da metrópole. O impacto em São Paulo de *A moratória*, similar ao de *Vestido de noiva* no Rio de Janeiro, foi acompanhado de perto pela nova geração de intelectuais ligada à Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e aos experimentos de ponta no teatro paulista. Entre eles, a Escola de Arte Dramática, criada por Alfredo Mesquita, em 1948, no mesmo ano do TBC, onde Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e o mineiro Sábato Magaldi lecionaram. Nessa escola, Jorge Andrade, seguindo um conselho da atriz Cacilda Becker, também professora por lá durante um tempo, iniciou-se nas manhas da dramaturgia e aprimorou-se na linguagem teatral. Premiado em 1954, como autor revelação, pelo texto *O telescópio*, foi com *A moratória* que seu nome se firmou no rol da melhor dramaturgia brasileira e se

¹²² Cf. Gianni Ratto, *A mochila do mascate*, 1996, p.80.

¹²³ Esse depoimento de Gianni Ratto encontra-se no programa da peça *A moratória*, encenada em maio de 1955.

associou à linguagem moderna que estava sendo gestada em São Paulo no teatro, nas artes plásticas e nas ciências sociais¹²⁴.

Atenta às formas simbólicas da vida social, Gilda de Mello e Souza, em artigo escrito em 1956, analisa as razões do impacto da peça de Jorge Andrade e a centralidade que o teatro adquiriu na capital paulista. Revelando um “autor prisioneiro, como as suas personagens, do espaço e do tempo perdido da fazenda”¹²⁵, *A moratória* encena as conseqüências da crise de 1929 pelo prisma de uma família arruinada. Seus membros, antes de serem caracterizados com os traços da psicologia individual, são antes, como mostra a ensaísta, “o Pai, a Mãe, o Filho, a Filha; e os atos, pensamentos e desejos que deles derivam, ligam-se menos à história isolada de cada um do que à história da propriedade a que pertencem. É a perda da fazenda que explica a revolta do pai, o fracasso do filho, a crispação subterrânea da filha, a desencantada abnegação da mãe”¹²⁶.

A peça mostra a habilidade do dramaturgo para justapor cenicamente o passado e o presente. Nas palavras do crítico e historiador do teatro, Sábato Magaldi, na época também professor de Jorge Andrade, a maestria dele residia na maneira como jogava com os “planos do presente (1932) e do passado (1929)”, de tal forma que o segundo não se convertia em “mero *flashback* ilustrador do drama final. A maestria técnica era tão admirável que, na dinâmica do texto, freqüentemente um episódio de 1932 parecia preparar o que ocorreu em 1929”¹²⁷. Para alcançá-la, Jorge Andrade releu *Vestido de noiva* e revirou pelo avesso os andaimes de sua construção, seguindo um conselho de Sábato Magaldi de que ali encontraria a inspiração necessária para resolver em sua peça o problema da passagem do tempo. A solução encontrada em *A moratória* somava-se à habilidade do cenógrafo e diretor da montagem, Gianni Ratto, que concebeu o cenário e o dividiu em duas partes expostas em diagonal. Uma delas correspondia à opulenta fazenda de café do passado de 1929; a outra, à modesta casa na cidade do presente, situado em 1932, sugerindo, assim, “a paralisação do tempo numa realidade superior e esmagadora”¹²⁸. A foto aqui reproduzida do cenário evidencia visualmente o rebaixamento social da família: o

¹²⁴ Para uma análise vigorosa dessas novas linguagens e suas articulações com a experiência social dos agentes e com o aparato institucional que os sediava, ver Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura*, 2001.

¹²⁵ Cf. Gilda de Mello e Souza, “Teatro ao sul”, 1980, p.115.

¹²⁶ *Idem*, p.114.

¹²⁷ Cf. Sábato Magaldi, “Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade”, 1986, p.673.

¹²⁸ *Idem*, *ibidem*.



Cenário de Gianni Ratto para a peça "A moratória", de Jorge Andrade, em 1955.

banco rústico no lugar do assento de palhinha, o filtro no lugar do lavabo de porcelana inglesa, a máquina de costura no centro da sala. No cenário urbano da ruína familiar foram preservados o crucifixo e os quadros dos santos. O único objeto que sobrou do passado glorioso na fazenda foi o relógio de parede. Não aleatoriamente, ele ganha nesse ambiente “rebaixado” a centralidade que os retratos dos antepassados têm no cenário da opulência.

O domínio técnico do cenário apoiava-se no conhecimento por inteiro da realidade social que o dramaturgo estampara no texto e que o diretor ajudaria os intérpretes a corporificar no palco. Quem captou, com requintes de análise, essa transmutação da experiência social de Jorge Andrade em linguagem teatral foi Décio de Almeida Prado. Ligados que eram por laços de parentesco que quase prescindem da consangüinidade biológica e se convertem numa “espécie de ficção social, mantida respeitosamente em meios estáveis e conservadores como os rurais”, ambos foram criados “dentro de idêntica paisagem social”¹²⁹, representada pela vida das elites agrárias nas fazendas: espaço do mando, da moradia e da sociabilidade. Décio, de longe e de passagem, nas férias escolares, quando voltava à fazenda da família materna. Jorge Andrade, de perto e de dentro, “entranhadamente imerso nessa realidade humana que viria, mais tarde, a constituir o seu território literário de eleição como autor de teatro”¹³⁰. Nas palavras do primo longínquo,

“A moratória evoca o fim, freqüentemente melancólico, desse processo social: a divisão e perda das fazendas, com a ascensão de novas classes, facilitada por dois violentos choques: a crise do café e a revolução de trinta (ambos, não é preciso acrescentar, extremamente benéficas à democratização do país). Não compreenderá nada do alcance da peça quem não pressentir, por detrás dos indivíduos e dos episódios particulares que ela narra, a agonia de uma sociedade em vias de transição, aquela dolorosa passagem do Brasil dos fazendeiros para o Brasil urbano tão bem descrita por Gilberto Freyre”¹³¹.

Justapondo os planos do passado e do presente e, ao mesmo tempo, a ambiência social retratada nos dois cenários, a peça expõe o dilaceramento da família, evitando a armadilha fácil da história contada em seqüência cronológica. O espectador, sabendo mais que os personagens, sobre o destino social que os espera, compreende, antes deles, as marcas e os sofrimentos impressos pela transição e declínio do universo em que se movimentam.

¹²⁹ Cf. Décio de Almeida Prado, “A moratória”, 1986, p. 625.

¹³⁰ Idem, p.626.

¹³¹ Idem, ibdem.

“Qualidades e defeitos de toda uma classe são retratados com igual comoção e igual lucidez”, segundo Décio de Almeida Prado¹³². A observação do crítico, aludindo ao esforço de objetivação do dramaturgo em relação ao mundo social que foi o dele e é o de suas personagens, ganha registro sociológico na análise de Maria Arminda do Nascimento Arruda. Nas palavras dela,

“O tempo objetivo de declínio da sociedade agrária coabita o movimento de subjetividade das personagens, lançadas em contextos que solapam e negam o que parecia inscrito nos seus destinos sociais. Posta ao lado das figuras identificadas com a sociedade urbano-industrial, a dramaturgia [de Jorge Andrade] reproduz essa história em dilaceramento, de onde retirou a matéria viva de seu teatro, testemunho pungente de um mundo fenecente e de outro em ascensão”¹³³.

O vigor de *A moratória* foi reforçado pela interpretação do elenco escalado em 1955, para a sua primeira montagem nos palcos da metrópole. Dentre eles, Fernanda Montenegro, que infundiu verossimilhança e verdade cênica em voltagem máxima à protagonista da peça. No papel de Lucília, a “única personagem da família de fazendeiros que abandona a lamúria pela fortuna perdida e enfrenta com decisão a realidade”¹³⁴, ela ganhou a platéia e a crítica. Realista e avessa ao exercício complacente do auto-engano, empenhada na sobrevivência da família com o auxílio da máquina de costura que lhe serviu de hobby quando menina rica e bem-vestida, e que, no momento de seu descenso, tornou-se a fonte de sustento da família, Lucília expõe sem meios tons e sem meias verdades a ruína social que dilacera a todos. Aquilo que Décio enxergou como próprio das mulheres dessa classe, o realismo nutrido pela dedicação ao trabalho doméstico, Gilda tentou explicar em chave mais abstrata e sociológica, tal como desenhada pela literatura especializada que ela lia na época, quando escreveu em 1956, o ensaio “Teatro ao sul”, voltado, como vimos, para a análise da dramaturgia paulista.

“Na ordem que se esboroa, Lucília é o último esteio. A literatura sociológica já nos alertara para esse fenômeno da acomodação feminina nos momentos de crise. Ser secundário, de existência subalterna, não lhe é tão penoso trocar uma sujeição por outra, o domínio do pai ou do marido pela

¹³² Idem, p.627.

¹³³ Cf. Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura*, 2001, p.137.

¹³⁴ Sábato Magaldi, “Dos bens ao sangue”, 1986, p.650.

escravidão da máquina de costura. Pois assim como a fazenda desenvolveu em Quim [o pai de Lucília] o instinto de mando e em Marcelo [o irmão] o ódio a qualquer sujeição, treinou Lucília nas tarefas miúdas de dentro de casa, nos pequenos gestos, na economia cotidiana. A sua força é da criatura sem liberdade, empenhada nos compromissos, na aceitação do mundo e do presente. Por isso, apenas ela conseguirá se libertar da fazenda e penetrar no novo universo que se constrói”¹³⁵.

Lúcia, a filha de uma família de elite arruinada, ao ser incorporada pela atriz, filha de uma família operária, entrou para o rol das personagens femininas marcantes do teatro brasileiro e alçou Fernanda Montenegro a uma posição mais elevada na hierarquia das grandes intérpretes da época, cujo topo era ocupado por Cacilda Becker. Com 26 anos de idade e apenas quatro de carreira, Fernanda já tinha acumulado uma experiência intensa e diversificada quando a interpretou. A passagem pelo rádio, como radioatriz, locutora e redatora, desembocou no teatro e na televisão. Estreou em ambos no mesmo ano, em 1950. Mas primeiro subiu ao palco para dar vida a Zizi, a personagem de *Alegres canções na montanha*, de Julien Luchaire, dirigida por Ester Leão - a ensaiadora portuguesa que, nove anos antes, em 1941, também dirigira Cacilda em sua estréia. O espetáculo foi um fracasso de público, mas, do ponto de vista pessoal, foi auspicioso para Fernanda e Fernando Torres, que começaram a namorar durante a montagem da peça, dois anos depois de se conhecerem na Rádio Mec onde trabalharam juntos em um programa sobre cinema. Quando o namoro deslanchou, Fernando Torres já havia largado o curso de medicina pelo teatro profissional.

O fracasso da peça levou Fernanda a fazer um teste em 1950, na TV Tupi, recém instalada no Rio de Janeiro Aprovada, integrou-se ao elenco responsável pela montagem do primeiro teleteatro da emissora. Fernando Torres, por sua vez, inseriu-se na companhia de Eva Todor e alternou uma temporada no Rio de Janeiro com a primeira viagem pelo nordeste na condição de ator profissional. Os dois só voltariam a contracenar e trabalhar juntos na companhia de Henriette Morineau em 1953 - antes disso, Fernanda esteve inteiramente envolvida com a rotina de trabalho como tele-atriz. A passagem pela televisão foi decisiva para a versatilidade que ela viria adquirir depois como atriz de teatro. Durante os dois anos em que trabalhou na TV Tupi (1950-1952), interpretando textos da

¹³⁵ Cf. Gilda de Mello e Souza, “Teatro ao sul”, 1980, p.115.



Fernanda Montenegro e Sérgio Britto em “A moratória”, de Jorge Andrade, em 1955, no Teatro Maria Della Costa.



Fernanda Montenegro na peça “Com a pulga atrás da orelha”, de Georges Feydeau, em 1960, com o Teatro dos Sete.

dramaturgia ocidental, fez uma espécie de retrospectiva do teatro universal, do período grego ao contemporâneo. Paralelamente a esse “curso intensivo de teatro”,

Fui montando uma biblioteca de acordo com as peças que eram apresentadas. Do teatro brasileiro, fizemos quase tudo, não chegamos a Nelson Rodrigues, mas acho que chegamos a Silveira Sampaio... A TV do Rio de Janeiro é mais importante que a TV de São Paulo, tem uma história mais rica e eu vou dizer porquê. Neste caldeirão da TV Tupi do RJ, se juntaram todas as influências e todas as escolas de dramaturgia e atuação que existiam no país. Você tinha o teatro universitário, o teatro do estudante, a Praça Tiradentes, pessoas do circo, comediantes da Cinelândia e ainda os musicais, aquele mundo dos cômicos e das boates, as grandes girls do Carlos Machado. Aquilo fervia. (...) Foi o começo da televisão e tinha também a revista, tinha Virgínia Lane (...).

O que devo a TV? Primeiro, o contato com este mundo efervescente de extraordinários atores e comediantes, girls, dançarinas, vedetes de todo tipo. Trabalhei com Paulo Porto que veio do rádio (...) Acho que isso foi fundamental para a minha cabeça (...) a televisão foi interessante porque a vi também sem nenhum preconceito”¹³⁶.

Em 1952, Fernanda voltou ao palco, para participar de *Loucuras do imperador*, de Paulo Magalhães, marido de Heloisa Helena, sua colega na TV Tupi. A indicação partira dela e a peça fez um sucesso “louco”, apesar da precariedade do texto. O primeiro conselho que Fernanda recebeu do autor e diretor da peça foi que ficasse tranqüila e não se preocupasse em decorar o texto. Caso esquecesse alguma passagem, bastaria ouvir o ponto. No papel de amante do imperador, ela ganhou o público e chamou atenção de Henriette Morineau que, nesse mesmo ano, a convidou para integrar *Os Artistas Unidos*. Com Morineau, ela daria a guinada necessária para a sua profissionalização, graças à influência decisiva que dela recebeu. Como vimos no terceiro capítulo, a atriz francesa puxou-a para “dentro do teatro” e a fez ver que “tinha encontrado uma profissão qualificada, disciplinada, conseqüente”¹³⁷. Na companhia de “Madame”, Fernanda atuou em quatro peças, todas elas de dramaturgos franceses. Nem o casamento e a “lua-de-mel” foram motivos para se ausentar do palco. O ritmo de trabalho e a disciplina correspondente,

¹³⁶ Trechos da entrevista de Fernanda Montenegro reproduzida em Cristina Brandão, *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro*, 2005, p.297.

¹³⁷ Trechos do depoimento de Fernanda Montenegro transcrito no livro de Lúcia Rito, *Fernanda Montenegro em o exercício da paixão*, 1995, p.49.

aprendidos com Morineau, seriam valiosos quando de sua inserção na cena teatral paulista, durante os quatro anos (1954-1958) em que nela se apresentou. Os dois primeiros passados na companhia de Maria Della Costa e Sandro Polloni; os dois últimos no TBC, para onde foi levada por Gianni Ratto e por exigência dele, após receber (e aceitar) o convite para integrar a equipe de diretores do TBC. Junto com eles foram Sérgio Brito e Fernando Torres. No TBC, Fernanda fez nove peças entre 1956 e 1958, tendo sido dirigida uma vez por Ziembinski, duas por Gianni Ratto e seis vezes por Alberto D'Aversa. No ano seguinte transferiu-se para o Rio de Janeiro - que, por quase uma década, fora ofuscado pela cena teatral paulista - para fundar o Teatro dos Sete, junto com Fernando Torres, Gianni Ratto, Ítalo Rossi e Sérgio Britto.

Durante o período em que atuou no TBC, Fernanda participou do Grande Teatro Tupi, considerado a maior escola de teledramaturgia da televisão brasileira. Idealizado por Sérgio Britto, contou com a participação de Nathalia Timberg, Zilka Salaberry, Ítalo Rossi, Milton Moraes, Sadi Cabral, entre outros. Fernando Torres, Flávio Rangel e Sérgio Britto encarregavam-se da direção dos espetáculos. Estes eram gravados ao vivo e adaptados de grandes textos da literatura ocidental por Manoel Carlos ou escritos por ele. Dostoievski, Flaubert, Tennessee Williams, Machado de Assis, Pirandello encontram-se entre os escritores e dramaturgos encenados. Ao todo, foram mais de 400 peças, apresentadas entre 1956 e 1962. A memória desse teleteatro, no entanto, só sobreviveu nos depoimentos das pessoas que dele participaram e dos espectadores que o assistiram, uma vez que as fitas foram apagadas para que pudessem ser utilizadas na gravação de outros programas. Medida de economia da TV Tupi e completa falta de visão sobre o significado desse empreendimento e de sua importância para a reconstrução da história da televisão e da história cultural da época. Nas palavras do escritor e adaptador de textos, Manoel Carlos,

“O sucesso do Grande Teatro, aliado a um inegável prestígio fez da televisão – durante os anos em que foi exibido -, um veículo de incomparável dignidade, ao lado do melhor teatro de palco feito no Brasil. Participar do nosso grupo era o mesmo que participar, por exemplo, do elenco do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, a companhia teatral mais importante e respeitável da época. E era tão grande a influência exercida pelo Grande Teatro e pelo Sérgio [Britto], em particular, no

tecido social do Rio de Janeiro, que daí surgiram as facilidades para a criação do Teatro dos Sete, que o Brasil todo conheceu através de vários veículos”¹³⁸.

A avaliação de Manoel Carlos é corroborada pela análise das pesquisadoras Cristina Brandão e Tânia Brandão, autoras, respectivamente, de trabalhos sobre o teleteatro e o Teatro dos Sete. A formação, no Rio de Janeiro, de um novo público, sintonizado com as novas concepções teatrais, é inseparável, como mostra Cristina Brandão, da influência exercida pela televisão, num caminho inverso ao que viria acontecer depois, quando o teatro perdeu espaço para essa mídia após a consolidação da telenovela¹³⁹. Por essa razão, segundo Tânia Brandão, “o maior dos feitos que é preciso atribuir ao Grande Teatro Tupi não se deu na pequena tela: foi a criação de uma nova companhia teatral na cidade do Rio de Janeiro, o Teatro dos Sete. O teleteatro foi uma peça decisiva para seu surgimento e garantiu a fórmula de sobrevivência do grupo por um tempo razoável”¹⁴⁰. Tanto assim que seus quatro primeiros espetáculos foram praticamente financiados pela campanha de assinaturas que os integrantes do grupo lançaram pela TV Tupi, no final das peças que apresentavam às segundas-feiras nessa emissora.

Criado sob a forma de uma sociedade, o Teatro dos Sete na verdade foi composto por cinco sócios: os atores Fernando Torres, Ítalo Rossi, Sérgio Britto e Fernanda Montenegro, e o diretor Gianni Ratto. A companhia previa ainda dois sócios: a figurinista Luciana Petrucelli, na época mulher de Ratto, antes de sua volta à Itália, e Alfredo Souto de Almeida, que “desertou” depois que o nome do grupo havia sido registrado e não era mais possível modificá-lo¹⁴¹. O Teatro dos Sete, com seus cinco sócios e vários atores convidados - dependendo do elenco requerido pelas montagens - durou sete anos (1959-1966) e montou nove espetáculos. Entre os dramaturgos brasileiros encenados, Artur Azevedo (*O mambembe*, 1959), Francisco Pereira da Silva (*Cristo proclamado*, 1960), Nelson Rodrigues (*Beijo no asfalto*, 1961) e Martins Pena (*Os ciúmes de um pedestre*, 1961). Entre os estrangeiros, Bernard Shaw (*A profissão da senhora Warren*, 1960), G. Feydeau (*Com a pulga atrás da orelha*, 1960-61), Molière (*O médico volante*, 1961),

¹³⁸ Cf. Manoel Carlos, “O Grande Teatro”, 2005.

¹³⁹ Cf. Cristina Brandão, *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro*, 2005.

¹⁴⁰ Cf. Tânia Brandão, “Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968”, 2005, p.138.

¹⁴¹ Informação obtida na entrevista que o ator Sérgio Britto concedeu a Tânia Brandão, reproduzida no livro da entrevistadora, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*, 2002, p.304.

Cervantes (*O velho ciumento*, 1961), Pirandello (*O homem, a besta e a virtude*, 1962), Goldoni (*Mirandolina*, 1964) e H. Becque (*A mulher de todos nós*, 1966). A escolha desse repertório evidencia um projeto consistente de política cultural, pautado pela idéia de encenar autores chaves de uma história viva do teatro ocidental. A junção de dramaturgos brasileiros e estrangeiros, clássicos e contemporâneos, permitiu levar ao palco alguns dos gêneros mais representativos do teatro: a comédia clássica, o drama realista, o *boulevard* sofisticado, a tragédia carioca.

Martins Pena, Cervantes e Molière, por exemplo, foram encenados juntos no espetáculo *Festival de comédia*, que estreou em novembro de 1961 no Teatro da Maison de France e fez suas últimas apresentações no ano seguinte, em São Paulo, no Teatro Maria Della Costa. Com ele, o grupo ganhou os prêmios mais importantes do ano de 1961: melhor espetáculo, melhor direção e cenografia (Gianni Ratto), melhor atriz (Fernanda Montenegro), melhor ator (Sérgio Britto), melhor figurinista (Marie Louise Nery). Esse espetáculo é central para esclarecer o perfil do grupo e as linhas de força que presidiam a escolha do repertório. Molière, Cervantes e Martins Pena¹⁴² sintetizam a história do teatro de comédia em registro cultural ambicioso, numa linha de continuidade entre a literatura e a dramaturgia que não separa a produção local da internacional e embaralha cronologias para realçar a crítica social entranhada nas peças. A pretensão cultural e teatral do grupo seria apoiada pelo público carioca (cativo), aplaudida pela crítica e sancionada pelos inúmeros prêmios recebidos. Das nove montagens, cinco foram premiadas. A começar pelo espetáculo de estréia, *O mambembe*, com o qual Gianni Ratto ganhou o prêmio de melhor direção e cenário, Fernanda Montenegro, melhor atriz, Renato Consorte, melhor ator. Mesmo quando encenou o seu maior fracasso de público, *Cristo proclamado* – que ficou apenas nove dias em cartaz no Teatro Copacabana – o grupo foi contemplado com o prêmio de melhor autor do ano de 1961.

Entre os seus integrantes mais premiados no Rio de Janeiro, destacam-se Fernanda Montenegro (quatro vezes como melhor atriz) e Gianni Ratto (três vezes como melhor diretor e cenógrafo). Os parceiros de Fernanda no palco, Sérgio Britto, Ítalo Rossi e Renato Consorte ganharam um prêmio cada um na categoria de melhor ator. Fernando Torres, que

¹⁴² Para uma análise aguda da importância da dramaturgia de Martins Pena e de suas ligações com a história cultural brasileira do século XIX, ver o artigo de Vilma Arêas, “A comédia no romantismo brasileiro”, 2006.

deixou o palco para ser assistente de direção, não chegou a ser premiado diretamente, mas foi responsável pela direção de *Um beijo no asfalto*, sucesso de público e de crítica, com a qual sua mulher ganhou, em 1961, o prêmio pelo conjunto de suas interpretações e Nelson Rodrigues o de melhor dramaturgo daquele ano.

Índice objetivo da posição destacada que o Teatro dos Sete ocupou na cena carioca e sinal eloqüente da autoridade cultural que exerceu na época, os prêmios são a contra-face da escolha acertada, e esteticamente refinada do repertório, do desempenho dos intérpretes e da liderança de seu diretor, que recriou no Rio de Janeiro uma espécie de “Piccolo” Teatro de Milão, tingido pelas cores da dramaturgia local. Nas palavras de Sergio Britto,

“O Ratto era um líder espiritual absoluto. E ele vinha com aquele comando típico dos grandes líderes do teatro europeu. Na verdade, a cabeça do Ratto era uma cabeça de líder, como Jovet, Dullin, Strelher. O exemplo dessas companhias todas era o que o Ratto almejava. Uma companhia que treinasse como grupo, fosse se apurando, para atingir cada vez um repertório maior”¹⁴³.

Foi dele a escolha de *O mambembe*, de Arthur Azevedo, autor de enorme sucesso no tempo do teatro de revista do final do século dezenove e início do vinte, mas que há muito deixara de ser um autor prestigiado. Em 1959, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro completou 50 anos. Nada mais apropriado para comemorar a data que a encenação do dramaturgo responsável pela sua idealização, filtrada pelas lentes do diretor europeu, que, ao contrário de seu conterrâneo, Adolfo Celi, sonhava com “um teatro que fosse de fortíssimo enfoque sóciopolítico”. Ao lembrar, em 1987, como se deu a escolha da peça, Ratto afirmou que

“Nas conversas todas apareceu *O mambembe*. De onde surgiu, como surgiu, eu não sei, eu não me lembro. Não sei se foi a Fernanda [Montenegro] que propôs, se foi o Sérgio [Britto]... Eu sei que *O mambembe* tinha sido montado há pouco tempo e tinha sido um fracasso total. Este fracasso não convenceu algumas pessoas em relação ao texto. A montagem era muito ruim, com toda qualidade de ator que o Sadi Cabral tinha, ele não conseguiu fazer um bom espetáculo como diretor.

¹⁴³ Trechos da entrevista que Sérgio Britto concedeu a Tânia Brandão, reproduzida no livro da entrevistadora, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*, 2002, p.299.

Eu sei que este texto surgiu, me deram para ler. Eu tenho realmente uma certa facilidade crítica e quando vi o texto disse, puxa, isto vai dar um espetáculo maravilhoso. Só que eram 70 pessoas e eram vinte cenários, uma coisa assim, uma coisa de louco. Quando li o texto, fui lá na companhia e disse – este texto é ideal para a gente. E nós estávamos começando. *O mambembe* é a história de uma companhia itinerante que tenta sobreviver de qualquer maneira às dificuldades para fazer o teatro, o que era nossa vida”¹⁴⁴.

A estréia da peça foi um sucesso estrondoso. Ficou 15 dias em cartaz no Teatro Municipal antes de se transferir para o Teatro Copacabana. O espetáculo durava quase três horas e o público, estimado todas as noites em torno de três mil pessoas, fazia fila para adquirir ingresso, pois queria ver ao vivo os intérpretes que acostumara a ver no teleteatro da TV Tupi. Sintonizado com o apelo de seus quatro atores mais carismáticos, Fernanda, sobretudo, sustentou o início da companhia com a compra antecipada dos ingressos e apoiou no decorrer de sua existência. Em suma, e nas palavras da pesquisadora Tânia Brandão,

“O teatro do Sete foi a primeira companhia profissional de atores cariocas, da primeira geração brasileira de atores modernos, a conseguir fixar-se no Rio de Janeiro com alguma estabilidade e sem uma vinculação direta com São Paulo. Por ausência de ‘vinculação direta com São Paulo’ compreendemos, na verdade, uma autonomia considerável em relação ao TBC e ao Teatro Popular de Arte (Teatro Maria Della Costa), centros paulistas de proposição do teatro moderno nos anos cinquentas, condição que não se poderia atribuir nem à Companhia Tônia-Celi-Autran, nem à Companhia Cacilda Becker, que foram em ampla medida prolongamento direto da proposta tebecista, ainda que o promotores do Teatro dos Sete tenham vivido a experiência moderna formulada pelos centros paulistas citados”¹⁴⁵.

O final da companhia em 1966 aconteceu em grande estilo com *A mulher de todos nós*, de Henri Becque, um espetáculo de alta comédia que fez muito sucesso e permitiu saldar as dívidas que os atores-sócios tinham contraído ao longo do tempo. O diretor, Gianni Ratto, já havia deixado o grupo no ano anterior e o primeiro desentendimento sério

¹⁴⁴ Cf. Trechos da entrevista que Gianni Ratto concedeu a Tânia Brandão, reproduzida no livro da entrevistadora, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*, 2002 p.255.

¹⁴⁵ Cf. Tânia Brandão, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*, 2002 p.15

que tiveram fora motivado pelo convite que ele recebeu (e aceitou) para dirigir Tônia Carrero e Paulo Autran numa peça de Feydeau, dramaturgo que ele não queria mais encenar com o grupo, apesar do reconhecimento de público e de crítica obtido com a montagem de *Uma pulga atrás da orelha* em 1961 - a peça ficou quase um ano em cartaz e ganhou vários prêmios importantes. Depois desse desentendimento, Ratto deixou a companhia. Mas os conflitos não se resumiram a esse episódio e, na visão de Fernanda Montenegro, já estavam no ar desde a encenação de *Mirandolina*, em 1964. Onde a atriz enxergava um Goldoni popular, “cheio de cor, sacana, mas não fresco”, Ratto via uma comédia “requintada, mozartiana”, representada de “mãos no ar”¹⁴⁶. Se o resultado era uma preciosidade cênica e se a atriz não emitiu na época a sua visão sobre a montagem e a personagem que interpretara, nem por isso deixou de entender o entusiasmo menor do público, quando comparado ao da crítica.

Além dos desentendimentos, mais ou menos explícitos na época, a razão central para o final do grupo tem a ver com a dinâmica geral das companhias teatrais brasileiras com formato semelhante ao do Teatro dos Sete. Na visão de Fernanda, elas não têm, nem poderiam ter vida eterna, porque, mais ou menos sintonizadas com os processos políticos e sociais, mais ou menos atingidas pelas crises econômicas, elas enfrentam um problema estrutural de fundo, relativo ao desgaste, natural e previsível, do relacionamento entre os integrantes. Com isso a “inspiração” perde tônus, para dar lugar à afirmação de um “código, um jargão, um modismo, um cansaço, uma série de muletas que todo mundo já sabe um do outro”, impedindo, assim, a revitalização e indicando a falta de “miscigenação” entre os intérpretes. Como consequência, eles se “esvaziam” e os “grupos acabam porque as experiências se esgotam, as pessoas se saturam”. Reconhecida a saturação, é preciso saber terminar. E isso, na visão da atriz, o Teatro dos Sete também soube fazer bem “ele acabou na hora certa”¹⁴⁷. Sobretudo para ela que já firmara a “assinatura de atriz não realista”¹⁴⁸, avessa ao naturalismo que por tanto dominou a convenção teatral no país e que, com a consolidação da televisão, migraria para esse veículo.

¹⁴⁶ Trecho da entrevista de Fernanda Montenegro reproduzida em Tânia Brandão, *A máquina de repetir*, 2002, p.287.

¹⁴⁷ Idem, pp.292-293.

¹⁴⁸ Cf. Fernanda Montenegro, *Viagem ao outro: sobre a arte do ator*, 1988, p.30

Parte importante dessa assinatura foi adquirida com a experiência em São Paulo (no Teatro Maria Della Costa e no TBC) e reforçada com a sua volta à cena carioca como a intérprete feminina mais importante do Teatro dos Sete. Ao contrário de Nydia Lícia, Cacilda Becker, Tônia Carrero e Maria Della Costa, mais velhas do que ela em termos cronológicos e de geração teatral, Fernanda não precisou ser dona de companhia para tornar-se primeira atriz. Participando de um grupo de atores-sócios, dirigidos por um diretor-sócio interessado em criar e consolidar um elenco estável, Fernanda foi alçada e confirmada na posição de protagonista e estrela do Teatro dos Sete, graças aos recursos extraordinários que possuía e aprimorou como atriz. Graças também aos parceiros com que melhor e mais trabalhou: os atores, Sérgio Britto e Itálio Rossi, o diretor que a formou, Gianni Ratto, e o marido que administrou sua carreira.

Com o fim da companhia, Fernanda e Fernando Torres passaram a fazer o que sempre se fez na tradição teatral brasileira: tornaram-se atores que se auto-empresariam. Fernando que há muito abandonara o palco pela direção, ainda que em posição menos elevada que a de Gianni Ratto - de quem fora por tanto tempo assistente - já estava treinado como administrador e, de uma certa maneira, empresário do grupo. O próximo passo seria virar o empresário da mulher e atriz, como fizera antes Sandro Polloni, só que sem um teatro próprio e em um contexto teatral diverso. As iniciativas que tomou daí em diante podem tanto ser entendidas como uma evidência de que ele abriu mão da própria carreira em prol da carreira de Fernanda, como uma confirmação de que seus recursos como ator eram menores que os dela. Podem ainda ser atenuadas por uma visão diversa, como a da atriz, que insiste na idéia de que do “ponto de vista teatral, Fernando é um homem mais completo” que ela, pois tem “essa bagagem de uma pessoa que se adestrou inclusive numa área da qual ele não gostava. Ele coordenou nossa sobrevivência teatral”.¹⁴⁹

A mais carioca das atrizes que passaram pelo TBC, Fernanda foi também a mais crítica à companhia paulista. Quando ela integrou-se ao seu elenco, Tônia e Nydia já não estavam mais lá e Cacilda Becker preparava-se para se retirar, levando consigo a irmã e atriz Cleyde Yáconis. O momento era de redefinição do TBC e da posição de seus

¹⁴⁹ Cf. *A vida de Fernanda Montenegro: depoimento*, s/d, p.62.

integrantes, intérpretes e diretores, que, segundo Fernanda, travavam uma luta brutal pela divisão do poder. Isso, porém, tem sido pouco mencionado,

“ porque a gente teria que tocar em nomes sagrados, nomes que até já desapareceram... É uma zona que fica no passado... mas a zona do TBC era uma zona hollywoodiana, em termos teatrais...Tinha muito poder a ser dividido, muito, muito... Cada diretor tinha ambição de chefiar aquilo, de dominar o processo. Então cada diretor tinha o seu grupo, tinha as suas e seus correligionários. E também eram pessoas que seguravam o TBC com unhas e dentes, com um pavor imenso de que qualquer outro trupe entrasse lá e minasse aquilo ou disputasse o poder lá dentro”¹⁵⁰.

A visão negativa de Fernanda sobre a companhia paulista serve de contraponto à experiência positiva que ela detecta no grupo carioca. Mas ainda que os princípios de um e outro fossem distintos e a aversão dos cinco sócios do Teatro dos Sete ao espírito do TBC se traduzisse na busca por um teatro feito em função do espetáculo e não de tal ou qual intérprete, o certo é que a história do grupo, com mostrou Tânia Brandão, “é em boa parte, contraditoriamente, a história do nascimento de uma das mais notáveis estrelas da cena cariocas: Fernanda Montenegro (...) a grande protagonista do conjunto, com tudo que isto possa significar de restrição à idéia de elenco que foi o motor da companhia”¹⁵¹.

Cleyde Yáconis e os parceiros do TBC.

Em julho de 1964, três meses depois do golpe militar, o TBC montou *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade. Baseada em acontecimentos ocorridos em Malacacheta, no nordeste de Minas Gerais, os quais foram analisados e fotografados na época pela antropóloga Eunice Durham (então Ribeiro), a peça aborda o messianismo e o fanatismo religioso por meio de uma intriga “simples e densa”. Ela “flui do crepúsculo de um dia ao amanhecer do dia seguinte, num pequeno grupo de agregados, adeptos de uma seita em que traços adventistas se misturam a resquícios de catolicismo”¹⁵². A caracterização é de

¹⁵⁰ Trechos da entrevista de Fernanda Montenegro reproduzida em Tânia Brandão, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*, 2002, pp. 274-275.

¹⁵¹ Cf. Tânia Brandão, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*, 2002, p.214.

¹⁵² Cf. Antonio Candido, “Vereda da salvação”, 1986, p.631.

Antonio Candido e uma parte do material fotográfico que ele coligiu para sua tese de doutorado, *Os parceiros do rio Bonito* - defendida dez anos antes e lançada em livro em 1964 - foi reproduzida no programa da peça. Nas palavras de Candido,

“Fechados pelo latifúndio, esmagados pela miséria, privados dos elementos mínimos de realização pessoal, desamparados de qualquer instrumento que lhes permita afirmar-se no universo da propriedade e da espoliação – só resta aos agregados a saída para o transcendente. (...) Nessa atmosfera de transe coletivo – que Jorge Andrade cria com os mais belos recursos expressivos, suscitando um mundo ansioso de libertação – se anuncia a intervenção da polícia que vem restabelecer a ordem exterior, dos padrões e das leis”¹⁵³.

Exaustivamente ensaiado por Antunes Filho, sintonizado com os debates suscitados pelo texto, familiarizado com a dramaturgia do autor, o elenco, composto por 23 intérpretes, não recebeu contudo, o apoio que esperava do público. Depois do sucesso estrondoso de *Ossos do Barão*, do mesmo dramaturgo, que ficou quase um ano em cartaz no ano anterior e ajudou a levantar as finanças do TBC, não só o elenco como todos os diretamente envolvidos com a companhia paulista, especialmente o diretor, esperavam, se não a mesma adesão por parte do público, ao menos uma boa recepção para um espetáculo de temática social engajada - o mundo agrário visto pela ótica dos dominados - afinada, portanto, com o clima de contestação política da época. A não ser pelo apoio da crítica, a montagem foi um fracasso de tal ordem que liquidou de vez os recursos da companhia, obrigando-a ao fechamento. *Vereda da salvação* foi a última peça encenada pelo TBC. Como que antevendo o fim, o programa traz um histórico sintético da companhia e informa que ela apresentara 144 peças até 30 de junho de 1964. Com *Vereda da salvação*, cuja estréia se deu em 1 de julho, completaria 145, ao longo de seus 17 anos de existência com elenco estável, dirigido de início por diretores estrangeiros de nacionalidades diversas e, mais tarde, por brasileiros de reputação e prestígio no meio, como Flávio Rangel e Antunes Filho. Das 145 peças encenadas, a maioria (111) era de dramaturgos estrangeiros, ainda que no programa de *Vereda da salvação* haja um destaque maior para as peças de autores brasileiros. Estas em termos absolutos (34 no total), ficavam em segundo lugar, logo após as 35 peças de autores ingleses levadas ao palco. A elas se seguiam: 32 peças francesas, 17

¹⁵³ Idem, p. 632.

americanas, 13 italianas, 4 russas, 2 espanholas, 2 alemães, 1 sueca, 1 austríaca, 1 holandesa, 1 grega, 1 polonesa, 1 húngara. Ao todo, foram 8.990 representações - sendo 6.551 em São Paulo, 2.363 no Rio de Janeiro e 76 no interior - e quase dois milhões de espectadores (1.991.128, distribuídos da seguinte maneira: 1.332.767 em São Paulo, 538.885 no Rio de Janeiro e 39.476 no interior)¹⁵⁴.

Das 145 peças levadas ao palco, Cleyde Yáconis participou de trinta e cinco. Das grandes intérpretes que passaram pelo TBC, ela foi sem dúvida a que teve a experiência mais longa na companhia, no decorrer dos onze anos em que integrou o elenco e se fez reconhecida como intérprete versátil, notável tanto no drama quanto na comédia. Participou tanto de sua fase áurea, dominada pelo repertório e por diretores estrangeiros, quando do período em que a dramaturgia e os diretores brasileiros entraram em cena. Corroborada pelos prêmios que recebeu, a avaliação corresponde de fato ao desempenho de Cleyde Yáconis no palco e ao seu currículo teatral, marcado por um dos repertórios mais consistentes entre os que foram encenados pelas atrizes renomadas de sua geração. Entre as grandes intérpretes analisadas neste capítulo, ela foi a única, no entanto, que não montou a própria companhia, como Maria Della Costa, Tônia Carrero, Cacilda Becker e Nydia Licia, ou figurou como protagonista, caso de Fernanda Montenegro. Ter sido irmã de Cacilda Becker, a primeira atriz do TBC e, por extensão, do teatro paulista, explica em parte a diferença de Cleyde em relação às outras. Não ter tido um parceiro com os mesmos recursos, disponibilidade, empenhou ou iniciativa daqueles que elas tiveram explica uma outra parte. Ter vivido integralmente a profissão, num patamar próximo a de um “sacerdote” em seu ofício, prescindindo da figura masculina e reforçando a parceria sólida e decisiva com a irmã num plano projetivo e como que fantasmático depois da morte dela em 1969, completa o elo da explicação. Cacilda foi para ela a um só tempo modelo e acicate, com quem se media quando trabalharam juntas e referência para a avaliação do próprio desempenho ao longo de mais de cinquenta anos de carreira, pautada pela ênfase no repertório de qualidade e pela busca da realização por inteiro no palco. Em suma, uma parceria de trabalho que se realizou ao vivo e no imaginário da parceria sobrevivente.

¹⁵⁴ Esses dados encontram-se transcritos no programa de *Vereda da salvação* (1964). Remeto o leitor interessado no aprofundamento da história do TBC ao trabalho de Alberto Guzik, *TBC: crônica de um sonho*, 1986

A intérprete mais completa do TBC, Cleyde estreou em 1950 quase por acaso, como vimos no capítulo anterior, quando substituiu Nydia Licia em *Anjo de pedra*, de Tennessee Williams. Ao contrário da irmã, ela não tinha até então qualquer desejo de tornar-se atriz. O que queria mesmo era ingressar no curso de medicina, enquanto se preparava em um bom colégio paulistano, o Bandeirantes, graças à mesada que recebia de Cacilda e ao ordenado que ganhava como guarda-roupa do TBC. Nessa função cuidava não só da indumentária do elenco - fornecida pela companhia e não mais adquirida, como era de praxe nas companhias teatrais da época, com o salário dos próprios intérpretes – como acompanhava os ensaios das peças. E foi por isso e pela “memória de elefante” que ela se prontificou para espanto do elenco e sobretudo, do diretor, Ziembinski, a substituir Nydia que adoecera no meio de uma temporada. O efeito da proposta soou “como uma bomba”.

“Todo mundo ficou confuso, sem saber o que fazer, e eu, bem irresponsável, falei: - ‘Ué, não basta repetir tudo o que a Nydia fazia? Não é só dizer o que ela dizia? Andar de um lado pro outro, sentar no banco, levantar, vir mais pra cá e ir mais pra lá?’ Houve um silêncio mortal, e arrematei dizendo: ‘Tudo o que ela fazia posso fazer!’ Estreei na noite seguinte, e, durante o espetáculo, todos ficaram nervosos, preocupados, todos os atores gaguejavam, a encenação foi um horror, eu ebrilhei, calma, segura, atenta e achando tudo aquilo muito engraçado”¹⁵⁵.

Naquela mesma noite, recebeu de Ziembinski o convite para participar da próxima peça do TBC. O reconhecimento de que ela tinha talento não foi suficiente para que abandonasse os planos de ingressar na faculdade de medicina. Mas o ordenado oferecido para integrar o elenco sim. Se a situação financeira dela e da mãe já não era tão precária quanto no período em que moraram em Santos - graças à ajuda substancial de Cacilda que as levou para São Paulo em 1948 - ainda estava muito longe de ser confortável. Por isso, Cleyde não hesitou quando ouviu de Ziembinski o quanto ganharia como atriz. Integrada ao elenco, continuou a temporada iniciada com a substituição de Nydia e logo passou a ensaiar a peça seguinte, na qual contracenaria com a irmã, num dos papéis mais marcantes dela, o menino *Pega-fogo*. A admiração irrestrita por Cacilda não a intimidou nem nessa, nem em outras peças em que contracenaram juntas. Pelo contrário, o fato dela ter sempre exigido de

¹⁵⁵ Trecho da entrevista de Cleyde Yáconis reproduzida em Simon Khoury, *Bastidores*, 2002, p.37. Na época dessa entrevista ela tinha 79 anos de idade, 52 de carreira e já tinha atuado em 110 peças.

Cleyde o melhor como atriz foi fundamental para a consolidação de sua carreira. Se, na auto avaliação de Cleyde, ela jamais se igualou a Cacilda, tampouco se sentiu diminuída como intérprete.

“Cacilda foi um fenômeno! Comecei apenas regular, melhorei, fui me formando, tive críticas péssimas, elogiosas, fiz teatro de categoria, fiz peças água-com-açúcar, passei a ser considerada uma boa atriz, cresci, liderei elencos, fui taxada de ótima. Admito que eu seja uma ótima atriz em alguns papéis, mas jamais serei vista como um fenômeno”¹⁵⁶.

O patamar elevado que ela atingiu como atriz é o resultado da formação que recebeu dos diretores - em especial, de Celi, Ziembinski, Flávio Rangel e Antunes Filho - e de seu aprimoramento junto aos parceiros com os quais contracenou durante o longo período em que atuou no TBC: Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Stênio Garcia e, sobretudo, Cacilda Becker. Diferentemente de Fernanda Montenegro, que viveu a experiência na companhia paulista de forma bastante crítica, entre outras razões, por considerar que nela se travava uma “luta brutal pela divisão do poder”, Cleyde é enfática no reconhecimento da sua importância. A começar pelo fato de que ali e, “pela primeira vez, se fez teatro com atores paulistas, de janeiro a dezembro, de terça a domingo”¹⁵⁷. Em seguida, pela rotina de trabalho praticada: ensaios diários, de mais de seis horas, com todo o elenco, que podia às vezes ultrapassar 20 atores. O aprendizado envolvido nesses ensaios, nos quais os atores iniciantes “tomavam aulas valiosíssimas da arte de representar” com os mais experientes, fazia do TBC uma “coisa extraordinária”. E, para ela, “definitiva”. Ali se iniciou sem qualquer conhecimento prévio sobre a arte da representação e a história do teatro. De lá saiu considerando-se e sendo considerada uma “verdadeira atriz”¹⁵⁸.

Enquanto Cacilda, Tônia, Nydia, Maria Della Costa e Fernanda entraram no TBC com uma experiência anterior em grupos profissionais ou amadores e, no caso da última, no teleteatro exibido na televisão recém implantada, Cleyde formou-se na companhia paulista. E dela só saiu em 1957 para integrar o elenco do Teatro Cacilda Becker, mas por um período curto, o suficiente para que a irmã firmasse o novo empreendimento. Em 1960,

¹⁵⁶ Idem, p.64.

¹⁵⁷ Idem, p.115.

¹⁵⁸ Trechos da entrevista de Cleyde Yáconis reproduzida em Simon Khoury, *Bastidores*, 2002, p. 110.

reintegrou-se ao TBC, motivada pelo convite que recebera, em Paris de Flávio Rangel, durante o Festival do Teatro das Nações. Nesse evento, como vimos, Cacilda interpretou *Pega-fogo*, enquanto Maria Della Costa fez o papel da mulata em *Gimba*, dirigida por Rangel. O desentendimento com Sandro Polloni levou Rangel ao TBC, acompanhado por Cleyde e seu marido na época, o também ator Stênio Garcia, com quem ela se casara em 1957 e com quem contracenara na companhia de Cacilda. Com ele participaria da segunda e última fase do TBC, marcada pela presença de diretores e dramaturgos brasileiros. Dele se separaria em 1969, um pouco antes do falecimento de Cacilda, vitimada por um aneurisma cerebral no intervalo de *Esperando Godot*.

A separação desencadeada por ele, que a “trocara” pela atriz Clarice Piovesan, não foi tão sofrida quanto a morte da irmã – “perdê-la foi uma dor infinitamente maior que ser deixada de lado por qualquer homem”¹⁵⁹. Mas teve um efeito indelével na vida de Cleyde que nunca mais se casou, tampouco se relacionou amorosamente com outro homem. Altiava na manifestação de sua independência e na sua auto-suficiência - “nunca fui dependente dele [Stênio Garcia] em nenhum sentido, nem emocional, financeiro, nem intelectualmente”¹⁶⁰ - Cleyde, que já havia experimentado na infância e juventude, a ausência do pai e a violência de ter sido espancada por ele¹⁶¹, tendeu sempre a estabelecer com os diretores uma relação de trabalho e de “sedução” profissional marcada pela simulação da assimetria de gênero.

“Entre o ator e o diretor tem de haver uma troca absoluta, e necessito que o diretor me chicoteie – esse chicotear ente aspas, naturalmente –, me sacuda, me faça esperar. Ele tem que me deixar excitada. Gosto do diretor quando age como seu eu fosse uma menina de curso primário e ele, o professor, me passa o dever de casa. Tem que haver entre mim e o diretor um processo de amor, tenho que sentir imenso prazer em me exhibir para ele. Durante o ato da criação, tenho que ficar pensando no diretor em qualquer lugar que esteja, não posso tirá-lo da minha cabeça. Ele tem

¹⁵⁹ Idem, p.164.

¹⁶⁰ Idem, p. 94.

¹⁶¹ Segundo Cleyde, o pai, que abandonou a mãe e as filhas ainda crianças, era caixeiro-viajante e homem “requintado. Usava cuecas de seda, bengala de cabo de prata, chapéu de coco, polainas de abotoar, abotoaduras de homem super requintado. Era requintado e nos espancava por qualquer coisa, se batia com a cinta era do lado da fivela, e quando batia na cabeça era no cocuruto pra gente desmaiar. Era do tipo que não deixava falar. A gente só podia responder, não podia falar”. Trechos da entrevista que Cleyde concedeu a Vilmar Ledesma, reproduzida no livro do entrevistador, *Cleyde Yáconis: dama discreta*, 2004, p. 19.

que, a cada dia, exigir que eu traga material novo para trabalhar, e seu julgamento tem que ser honesto, mesmo que me machuque, mesmo que ele não goste do que apresento”¹⁶².

A simulação e o prazer retirado dela não devem se pinçados apenas em registro erótico velado ou em chave psicológica. Interessa antes destacar as suas implicações na carreira e na versatilidade da atriz decorrentes da experiência (decisiva) de ter sido dirigida pelos melhores diretores estrangeiros e brasileiros envolvidos com o TBC. Se com eles a relação modelava-se no tipo mestre-tutora, professor-aluna, com os intérpretes com quem gostava de contracenar o engate era mais simétrico. Sobretudo com Sérgio Cardoso e Paulo Autran, seus parceiros preferidos de palco. “Ator visceral”, na visão de Cleyde, o primeiro tinha “aquela coisa insólita que era ser genial e rococó ao mesmo tempo”¹⁶³. Já com Paulo Autran a identificação passava pela qualidade e extensão do repertório encenado ao longo da carreira de ambos e, quando jovens, pela experiência comum da burla da idade. No TBC, tanto ele como ela interpretaram personagens bem mais velhos. Aos 31 anos, Cleyde “fez” uma mulher de oitenta, a senhora Frola, em *Assim é se lhe parece*, de Pirandello. Nesse papel, viveu a primeira e intensa experiência de ser aplaudida em cena aberta. No ano seguinte, ganharia o prêmio Saci de melhor atriz, pela atuação em *Mary Stuart*, de Schiller, como a rainha Elizabeth, a adversária política de Mary, encarnada por Cacilda. Ambas brilharam no palco, ao exibirem as personalidades contrastantes das rainhas que interpretaram. Evoluindo “das coisas terrenas para as divinas”, Mary perdia a partida no plano político para Elizabeth, mas a ganhava no plano moral. Sua adversária era, na avaliação de Décio de Almeida Prado,

“uma mulher frustrada, insegura de si, no começo da velhice, quase lamentavelmente só, à beira do ridículo, carregando tristemente a sua famosa virgindade. Um extraordinário desempenho, uma verdadeira criação, no sentido de composição física e psicológica, de retrato ideado com grande inteligência e realizado com grande sensibilidade”¹⁶⁴.

¹⁶² Trechos da entrevista de Cleyde Yáconis reproduzida em Simon Khoury, *Bastidores*, 2002, pp.64-65.

¹⁶³ Idem, p.74.

¹⁶⁴ Cf. Décio de Almeida Prado, *Teatro em progresso*, 2002, p.6.



Cleyde Yáconis e Cacilda Becker, na peça “Mary Stuart”, de Schiller, em 1955, no TBC.

Peça dominada pelas mulheres, *Mary Stuart* pode ser lida também como uma metáfora condensada da relação teatral entre as irmãs que a encenaram. Especialmente propícia a um embate de forças entre protagonistas, ela lhes permitiu confrontar os recursos expressivos num patamar dramático que os tornava equivalentes. Nela, a disputa travava-se de maneira trágica no palco e amigável nos bastidores, antes do início de cada apresentação, para saber qual das duas se sairia melhor. Nesse jogo teatral, em que o resultado era sempre equilibrado, segundo a percepção das “jogadoras”, do público e da crítica, ambas saíram vitoriosas. A ligação entre elas, reforçada pela admiração irrestrita de Cleyde pela atriz Cacilda Becker, levou-a a acompanhar a irmã na criação de sua companhia. Quando saiu do TBC em 1957, Cleyde já havia feito 27 peças, interpretando papéis variados nos quais exercitou-se em gêneros teatrais diversos: comédia e drama, clássicos e modernos. Três anos depois, em 1960, quando se reintegrou novamente ao TBC e participou da fase brasileira da companhia, destacou-se na interpretação de algumas personagens de Jorge Andrade, Dias Gomes e Guarnieri. Dos grandes dramaturgos brasileiros, só faltava em seu currículo Nelson Rodrigues (que nunca foi apresentado na companhia paulista), pois já havia encenado *Santa Marta Fabril S/A*, de Abílio Pereira, em 1957, e *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna, em 1959, na estréia do Teatro Cacilda Becker, na qual interpretara a personagem Caroba e ganhara o prêmio de melhor atriz, concedido pela Associação Paulista dos Críticos Teatrais.

A oportunidade para encenar um texto de Nelson Rodrigues veio do convite feito pelo próprio dramaturgo, em 1964. “Desesperado” com a recusa de outras atrizes, entre elas, Fernanda Montenegro e Teresa Raquel, Nelson ligou para Cleyde com o propósito de convencê-la a aceitar o papel de Geni, a protagonista de *Toda nudez será castigada*. Assim que soube que Ziembinski seria o diretor e que Luiz Linhares, Nelson Xavier e Elza Gomes participariam do elenco, ela aceitou, antes mesmo de ler a peça¹⁶⁵. A “assinatura” do dramaturgo e do diretor que até então melhor entendera a obra de Nelson Rodrigues, já lhe parecia suficiente para atestar a qualidade do texto e para dirimir qualquer dúvida sobre a potencialidade teatral da personagem que viveria no palco: a prostituta obcecada com idéia de que teria um câncer no seios, para quem, nas palavras de Cleyde, “o sexo era uma coisa

¹⁶⁵ Informação obtida na entrevista de Cleyde Yáconis para a revista do Sesc, *A terceira idade*, vol.16, n.30, fevereiro de 2005.

que, lavando, não atingia a alma”¹⁶⁶. No primeiro ato da peça, entre as frases ditas por Geni que causaram indignação (para muitos) e “frisson” em outros, estavam a de que ficava “toda molhadinha” só de ver Herculano, sempre disposta a fazer com ele “um outro amorzinho bem gostoso”, antes de lançar mão da sentença “você só toca em mim casando.! Só toca em mim casando”¹⁶⁷, e de se enfrontar nos quiproquós dessa tragédia carioca de Nelson Rodrigues. A “mais concisa e enxuta” de todas as que foram escritas por ele, na avaliação de Ziembinski¹⁶⁸, a peça foi encenada pela primeira vez - e não aleatoriamente - no Rio de Janeiro, em junho de 1965, numa estréia concorrida, com o “público de pé, estupefato, aplaudindo, gritando”¹⁶⁹.

Era a primeira vez que Cleyde subia ao palco como atriz independente, fora dos quadros de uma companhia fixa, depois do encerramento do TBC no ano anterior. No papel de Geni ela foi aplaudida em cena aberta e ganhou o prêmio mais cobiçado da época: o Molière, o mesmo que Tônia receberia dois anos depois pela interpretação de outra prostituta marcante da dramaturgia brasileira, a Suely de *Navalha na carne*. Para fazer Geni e entender um mundo que lhe era totalmente desconhecido, Cleyde foi diversas vezes ao bairro carioca da Lapa, com o intuito de ouvir, observar, apreender a vida das prostitutas baratas, muitas delas meninas, entre os 12 e os 14 anos, expulsas de casa pelos pais, depois de “darem o tal do mau passo”. Por isso, segunda a atriz, elas ficavam “mentalmente paradas nessa idade” e isso aparecia em seus quartos nos prostíbulos: “nos babadinhos cor de rosa, na boneca em cima da cama, na leitura delas, Grande Hotel, revista de fotonovelas, folhetim”¹⁷⁰.

Ao lado dessas imersões no “campo”, leituras diversas sobre o assunto. O resultado, além da empatia e compreensão alargada da vida dessas meninas, apareceu na composição final da personagem, com a ajuda de sua competência como intérprete e da visão certa de Ziembinski. Rompendo com a convenção da “puta tradicional da saia preta aberta com meia rendada preta e salto alto”, o diretor propôs a Cleyde que trajasse a personagem com a

¹⁶⁶ Idem, p.86.

¹⁶⁷ Cf. Nelson Rodrigues, “Toda nudez será castigada”, in: *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, 2004, p.130.

¹⁶⁸ A avaliação de Ziembinski é parte do texto que ele escreveu com o título “A ciranda do Nelson”, para o programa da montagem que estreou em 1965, no Teatro Serrador.

¹⁶⁹ Trecho da entrevista que Cleyde concedeu a Vilmar Ledesma, reproduzida no livro do entrevistador, *Cleyde Yáconis: dama discreta*, 2004, p.155.

¹⁷⁰ Idem, p.90.



Cleyde Yáconis e Ênio Gonçalves em “Toda nudez será castigada”, de Nelson Rodrigues, em 1965.

a mesma roupa que costumava usar durante os ensaios: “um tubinho de algodão vagabundo, listradinho, cor de rosa e branco”, que a atriz havia costurado para agüentar o “calorão” do Rio. Vestida assim, calçando chinelo e sem um pingo de maquiagem, Cleyde arrasou no palco, ao mostrar uma prostituta que falava palavrão, mas continuava “intelectualmente aquela menina do Grande Hotel, boneca em cima da cama”, para quem bastava, como ela dizia, “lavar a xoxota e pronto”¹⁷¹.

A capacidade da atriz para interpretar personagens muito diversas advém também do prazer que ela sente em representar. Ou, em suas palavras, do “prazer em fazer da mentira uma verdade”. Sem ele, o pacto com o público não se estabelece e o teatro se torna “repetitivo”. Para Cleyde, o teatro é antes de tudo “um faz de conta”, e o ator é a pessoa que “gosta de se divertir divertindo os outros”¹⁷². Nesse jogo de faz de conta, no valor literário do espetáculo, na dramaturgia de qualidade e no processo de “transformar letra de forma em gente”¹⁷³, residem, para ela, o fascínio da profissão. Tendo feito papéis de mulheres mais velhas quando jovem, de homens, de putas, de grã-finas e de rainha, Cleyde é, sem dúvida, dentre as grandes atrizes de sua geração, a menos “mundana” e a mais empenhada em resguardar a vida privada. Aversa a todo símbolo de ostentação, ela sequer ia receber pessoalmente os prêmios que ganhou. Quando Cacilda era viva, fazia isso por ela, pois gostava, nas palavras da irmã, de “se vestir bem e se emperequetava toda para ir a qualquer lugar”¹⁷⁴. Depois que ela morreu, Flávio Rangel, Antunes Filho e uma vez Márcia Windsor ocuparam esse lugar.

“Nunca fui receber um prêmio porque não gosto de ajuntamento, badalação e não gosto de festas, para mim, reunião com mais de quatro pessoas já considero multidão. Nunca fui a uma boate e nunca dancei. Odeio restaurante! Não gosto de comer. É um processo fisiológico que me angustia (...) Acho que comer é uma coisa muito íntima, muito mais íntima que ficar pelada”¹⁷⁵.

Essa cisão entre a vida privada da atriz e a vida de suas personagens, surpreendente para quem como ela é capaz de fazer na perfeição personagens com personalidades e gostos

¹⁷¹ Idem, *ibidem*.

¹⁷² Observações de Cleyde Yáconis transcritas da entrevista que ela concedeu a Simon Khoury, *Bastidores*, 2002, p.14

¹⁷³ Idem, p.108.

¹⁷⁴ Idem, p.60.

¹⁷⁵ Idem p.61.

opostos aos seus, dá bem a dimensão de sua grandiosidade como intérprete proporcional ao valor que ela atribui à profissão e à centralidade do trabalho: “a única coisa absolutamente sua”¹⁷⁶, que, segundo ela, as pessoas têm na vida.

Putas e grã-finas.

Se no teatro Cleyde Yáconis se destacou em inúmeras interpretações, entre elas, a prostituta Geni, na televisão participou de várias novelas representando quase sempre o papel de grã-fina, capaz de subir num salto alto como poucas, e com uma elegância e desenvoltura que nada lembram ou deixam flagrar a experiência pessoal de privação que sofreu na infância e adolescência. Não só ela como Maria Della Costa, Fernanda Montenegro e, especialmente Tônia Carrero, uma das grã-finas mais convincentes da telenovela brasileira, cujo reconhecimento como atriz veio aos poucos e de forma tortuosa, principalmente da parte dos críticos, e só alcançou a unanimidade quando interpretou Neusa Suely.

Não parece aleatório que tanto Cleyde quanto Tônia tenham tido esse enorme reconhecimento justamente no papel de prostitutas, quando o assunto veio à baila nos palcos brasileiros de forma totalmente inovadora na pena irreverente dos dramaturgos Nelson Rodrigues e Plínio Marcos. As peças de ambos continuam vivíssimas, ainda que o impacto causado não se repita mais com a intensidade de antes, menos pela ausência de atrizes capazes, e mais em virtude da banalização que o assunto sofreu em decorrência da liberação dos costumes e da sexualidade. Mas o gosto que as atrizes têm em representar prostitutas permanece. O apelo que essas personagens despertam, proporcional à popularidade que as intérpretes podem conquistar ao fazê-las, acontece tanto no teatro como na televisão. Exemplo recente nesse sentido é o da prostituta Bebel, da novela *Paraíso tropical*, de Gilberto Braga, exibida pela Globo em 2007. Nesse papel, a atriz Camila Pitanga ganhou o público e se tornou um “must” das passarelas de moda, das revistas de celebridades e das publicações de luxo, como a *Vogue*, da qual foi capa por duas

¹⁷⁶ Frase de Cleyde Yáconis transcrita da entrevista que ela deu para a revista do Sesc, *A terceira idade*, 2005, p.94.

vezes em 2007 e “recheio” em sofisticadas e estilizadas reportagens fotográficas. Não aleatoriamente também essa mesma revista, em fevereiro de 1968 - meses depois da consagração de Tônia Carrero no papel da prostituta Neusa Suely - estampou a atriz na capa e fez com ela um longo ensaio fotográfico, no qual encarnava a “mulher elegante” e de elite para a qual a publicação se destina. Treze anos mais tarde, em 1981, depois do sucesso como a grã-fina Stela, na novela *Água viva*, de Gilberto Braga, ela foi assunto novamente de *Vogue* na reportagem “Tônia Carrero: sparkling”¹⁷⁷.

Esse fascínio, verdadeiro “deslumbramento”, nas palavras de Nelson Rodrigues, que a representação da prostituta exerce sobre as atrizes, chamou a atenção do dramaturgo no período em que acompanhou os ensaios de *Vestido de noiva* e se surpreendeu com a demanda de uma das intérpretes amadoras, de “boa família” que, aos gritos e com “paixão” pedia pelo papel de Madame Clecy. A seu ver, “não há atriz que não queira usar o vestido, os modos, as caras, as inflexões, os risos das ‘filhas da desgraça’. Isso aqui, em toda parte e em todos os idiomas”¹⁷⁸. Nesse papel – prossegue Nelson - as atrizes se transfiguram.

“Não há atriz, por mais inepta, mais incompetente ou medíocre, que represente mal a prostituta. Aí está o papel irresistível. A meretriz do teatro é perfeita. Não importa que a intérprete seja uma canastra. De repente, ela se põe a dizer, a inflexionar, a gesticular como uma [Eleonora] Duse”¹⁷⁹.

O comentário de Nelson Rodrigues pode ser ampliado para a discussão dos mecanismos de burla, propiciados e estimulados pelas convenções teatrais, quando postos a serviço do desvendamento dos constrangimentos sociais que recaiam sobre as mulheres na época e, em especial, sobre as atrizes. Se, no período coberto pela tese, essas intérpretes da metrópole haviam conquistado prestígio e status decorrentes da assinatura que produziram nos marcos do teatro moderno, elas ainda podiam sofrer os revezes do rebaixamento social pela associação enviesada da profissão com as artimanhas da dissimulação presentes no universo da prostituição. Meia-verdade e não a verdade inteira, essa explicação precisa ser

¹⁷⁷ Informações obtidas no dossiê “Tônia Carrero”, disponível para consulta no Centro de Documentação e Informação da Funarte, localizado no Rio de Janeiro.

¹⁷⁸ Cf. Nelson Rodrigues, *A menina sem estrelas*, 2002, p.202.

¹⁷⁹ Idem, p.203.

inscrita num registro mais polêmico e, por isso mesmo, mais incômodo. Para enfrentá-lo, siga aqui as proposições de Annie Mignard. Segundo a autora,

Se a prostituição não pode deixar as mulheres indiferentes, é porque elas sabem que a relação dos homens com a prostituta é a relação deles com as mulheres em geral, ou antes com a imagem que colocam no lugar das várias mulheres do Real. Se as mulheres não raro se sentem fascinadas, ou mesmo tentadas, pela prostituição, é como o caso-limite de uma representação cujo poder e impostura só elas são capazes de conhecer¹⁸⁰.

Inspirado pelas “considerações elementares” da autora a respeito da prostituição, o historiador da arte T.J. Clarck faz um uso preciso (e certo) para desvelar os significados ocultos, apesar de visíveis na tela, que o tema recebeu num dos quadros mais famosos da pintura moderna, *Olympia*, de Manet. Assim como a dramaturgia francesa do século XIX é repleta de cortesãs e prostitutas, o mesmo se dá na pintura, de maneira mais ou menos dissimulada pelas convenções pictóricas da época. O escândalo produzido pela exibição em 1865 de *Olympia*, deve-se, segundo Clarck, ao fato de que nesse quadro, os “significantes do sexo estão ali em profusão, no corpo e nos seus acompanhamentos”¹⁸¹. Dispostos, no entanto, numa ordem diversa das convenções utilizadas para retratar as prostitutas, as cortesãs e seus corpos, tais signos indicam lugares totalmente distintos dos esperados para as mulheres da mesma extração social da modelo que se deixou retratar por Manet. Por isso, segundo Clarck, a dificuldade maior dos críticos diante da *Olympia* advinha, paradoxalmente, do fato de que ela não fazia parte do jogo da prostituição tal como retratado na pintura - e, acrescentaria, tal como encenado no palco na época. Não porque ela não fosse pintada como uma prostituta e, sim, por ter sido pintada sem subterfúgios, exibindo em sua nudez o signo indelével de sua classe. Por classe, o historiador da arte, entende

¹⁸⁰ Cf. Annie Mignard, “Propos elementaires sur la prostitution”, 1976, pp. 1540-41. Vale enfatizar que a discussão sobre a prostituição feita nesse segmento visa apenas à apreensão do tema no âmbito das convenções teatrais e suas implicações na carreira das intérpretes, deixando de lado a ampla bibliografia que vem sendo produzida sobre o assunto, sobretudo aquela interessada em inscrever a questão a partir da articulação entre gênero e corporalidade. Ver a esse respeito, os trabalhos de Adriana Piscitelli, em especial, “Corporalidades em confronto: gênero e nacionalidade no marco da indústria transnacional do sexo”, 2007.

¹⁸¹ Cf. T. J. Clarck, *A pintura da vida moderna*, 2004, p.198.

“um nome dado àquele lugar complexo e determinado que nos é designado no corpo social; o nome dado a tudo aquilo que significa que uma certa história que vive em nós, nos confere nossa individualidade. Por nudez quero designar aqueles signos – aquele circuito intermitente e interminável - segundo os quais não estamos em lugar algum senão num corpo, que somos construídos por ele, pelo modo como ele incorpora os signos de outras pessoas. (...) A nudez consiste em um forte signo de classe, uma instância perigosa dela. E por esse motivo a reação dos críticos em 1865 se torna mais compreensível. Eles ficaram perplexos diante do fato de que a classe de Olympia não estava em lugar algum, a não ser no corpo dela: o gato, a negra, a orquídea, o buquê de flores, os chinelos, os brincos de pérola, o cordão no pescoço, o biombo, o xale – pistas falsas, que nada significavam, ou ao menos nada em particular”¹⁸².

Guardadas as devidas mediações – de tempo, lugar e gênero de produção, se teatro ou pintura - o impacto produzido pelas interpretações que Cleyde Yáconis e de Tônia Carrero deram às prostitutas de Nelson Rodrigues e de Plínio Marcos, advém também da verossimilhança que elas estamparam nos corpos de suas personagens, com o auxílio das roupas e insígnias do chamado “submundo”. O vestido listradinho, os chinelos e nenhuma maquiagem, no caso da Geni. O palavrão, o jargão “chulo”, a economia verbal, no caso de Neusa Suely. Nessa linguagem e nesses trajes residem as marcas de classe dessas prostitutas. Nelas se operam o “desnudamento brutal” - nas palavras de Anatol Rosenfeld -, “sem uma gotinha de dietil, sem disfarces e sem ambigüidade”¹⁸³, desse universo até então ignorado pela dramaturgia brasileira. Que elas tenham sido interpretadas por duas atrizes tão diferentes - a atriz de repertório, Cleyde Yáconis, e a atriz empresária, Tônia Carrero - no momento de esvaziamento do paradigma teatral em que ambas se formaram e de seu enquadramento institucional sob a égide das companhias com elenco fixo, dá bem o quadro das condições que viabilizaram a aclimação do teatro moderno no país, em sua oscilação (e fascínio) pelo repertório “estrangeiro” e as incursões pontuais pela dramaturgia nacional.

¹⁸² Idem, pp.208-209.

¹⁸³ Trechos do artigo que Anatol Rosenfeld escreveu em 15/07/1967 para *O Estado de S. Paulo*, reproduzidos no programa da peça *Navalha na carne*, 1967.

Conclusão.

A apreensão das relações entre a cidade, a vida intelectual, a universidade e o teatro, sob o prisma da história social da cultura e das relações de gênero, pressupõe uma atenção especial às marcas da experiência social e à sua retradução em formas simbólicas específicas. Entrelaçamento complexo, que exige para seu deciframento a mobilização de uma perspectiva analítica a um só tempo sincrônica e diacrônica. Sem o que não é possível entender e dar conta dos momentos em que tais relações se conformam em sentido convergente. Tampouco aqueles em que elas se expressam sob formas divergentes. Os trabalhos de Schorske e de Auerbach são dois exemplos eloqüentes do quanto pode render a pesquisa sobre tais relações na pena de um historiador experiente e de um filólogo atilado às injunções entre forma e conteúdo social.

Atento às imbricações observadas no plano da dramaturgia e da composição social do público que gostava e freqüentava o teatro no século XVII, Auerbach mostra como a corte e a cidade compunham uma unidade. “La cour et la ville” – expressões que servem de título ao ensaio em tela – são responsáveis pela criação do que podemos chamar do público, no sentido moderno. Entrelaçadas, elas fornecem por meio de um conteúdo social transfigurado em forma teatral, a base para a sedimentação da tragédia francesa. Nas palavras de Auerbach,

“As duas partes dessa unidade [*la cour e la ville*] eram certamente distintas no plano formal, mas a linha divisória entre elas foi muitas vezes transgredida e, acima de tudo, cada uma das partes perdera suas bases autênticas. A nobreza perdera sua função e se reduzira apenas a um círculo em torno do rei; a burguesia, ou pelo menos a parte dela que pode ser designada como *la ville*, também se encontrava alienada de sua função original como classe produtiva. A ausência parasitária de qualquer função e o ideal cultural comum levavam *la cour e la ville* a fundir-se numa camada homogênea”¹.

Elegendo Viena como palco da cultura moderna, a-histórica, ligada à expressão dos sentimentos, aos domínios obscuros do erotismo e do inconsciente, e em revolta aberta contra o legado racionalista, Schorske mostra que as proposições estéticas, as convenções formais e o conteúdo substantivo das artes gestadas na cidade são

¹ Cf. Erich Auerbach, “La cour e la ville”, in: *Ensaio de literatura ocidental*, 2007, p.268

inseparáveis da experiência social da elite que as produziu². Não é o caso aqui de rastrear o andamento analítico do historiador e, sim, de sublinhar a maneira como ele desvela a relação entre “a graça e a palavra”, ao abordar a universidade e o teatro como expressão da cultura liberal contra a qual irão se opor os modernistas no final do século XIX. Enquanto a universidade se afirma como o lugar por excelência da cultura liberal, assentada na lei e na racionalidade burguesa, o teatro não perde os vínculos com a cultura plástica e sensual herdada da contra-reforma e da aristocracia. Centro da “educação sentimental” burguesa, o teatro, em Viena, mesmo quando remodelado na esteira das reformas urbanas promovidas pelos liberais, vincula-se, como dramaturgia e espaço de exibição mundana, à tradição aristocrática da “graça”³.

Se em alguns contextos, a relação entre o teatro, a universidade e a cidade sinaliza caminhos divergentes, em outros, ela aponta para trilhas convergentes, que expressam similitudes formais e sociais, como procurei mostrar ao longo da tese, a partir da análise do que ocorreu na década de 1940 nas metrópoles brasileiras, São Paulo em especial. Nelas e nesse período, assiste-se à implantação de um sistema cultural denso e diversificado, sem precedentes até então na história brasileira. O qual irá se expressar ao mesmo tempo no teatro e na vida intelectual, em função de mudanças produzidas na ordem da conjuntura – nada menos que uma guerra de proporções mundiais - e da estrutura – neste caso local, decorrentes do processo de metropolização por que passava São Paulo e, em menor escala, o Rio de Janeiro. Na configuração desse sistema pesaram o perfil social de recrutamento dos envolvidos com a atividade teatral e intelectual, a montagem de instituições afinadas com os ideários artísticos e científicos de ponta na época, a presença de estrangeiros, professores e diretores, na formação da primeira geração de universitários treinados nas novas modalidades de trabalho intelectual, e também dos intérpretes profissionais e dramaturgos envolvidos com as concepções e rotinas de trabalho do teatro moderno.

Daí a tentativa de justapor na tese duas experiências distintas, o teatro e o trabalho intelectual, para ressaltar a urdidura sociológica que as alinhavou sincronicamente em uma mesma trama cultural. Daí também o ângulo utilizado para perscrutar a reverberação da presença dos estrangeiros na cena cultural das metrópoles - São Paulo, Rio de Janeiro e Nova York. Movidas por pressões políticas, perseguições étnicas, ausência ou vislumbre de novas perspectivas profissionais - decorrentes ou

² Cf. Carl Schorske, *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*, 1993.

³ Cf. Carl Schorske, “Grace and the word: Austria’s two cultures and their modern fate”, 1998.

amplificadas pelas conseqüências da Segunda Guerra na Europa – tais presenças, em conjunto com as mudanças internas que se produziam nas metrópoles, foram decisivas na modelagem desse sistema cultural moderno. Se as marcas que os intelectuais e os diretores estrangeiros deixaram na universidade e no teatro são indeléveis, diversas, no entanto, foram as maneiras com que elas se fizeram presentes ou se impregnaram nas trajetórias e nas carreiras daqueles e daquelas que estiveram sob a sua influência – aqui e lá. Por isso, o interesse em desvelar a experiência dos herdeiros desse legado, adquirida em conjunto com a criação de uma nova sociabilidade intelectual e artística, novas linguagens, novas oportunidades de carreiras e novas maneiras de fazer um “nome”, pelo prisma de sua refração na vida intelectual e na cena teatral local, tendo como pinça analítica as relações sociais de gênero.

Intérpretes da metrópole foram tanto as intelectuais quanto as atrizes que entraram em cena no período. Assim como foram os parceiros que elas tiveram ao longo de suas trajetórias. Mas enquanto as intelectuais analisadas na tese são mulheres excepcionais, no sentido de que ao se inserirem num campo marcadamente masculino, sofreram, com maior ou menor intensidade, os reveses dessa condição, e fizeram valer o capital cultural conquistado por meio de uma escolarização elevada ou de relações sociais entranhadas na atividade cultural; as atrizes fizeram nome e firmaram a autoridade artística num domínio menos culto e escolarizado, e bem mais aberto à presença feminina. Não havia no período em que entraram em cena, escolas ou faculdades de teatro e artes cênicas. E quando a primeira delas foi criada, a Escola de Arte Dramática, por iniciativa de Alfredo Mesquita, no mesmo ano da inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia, algumas dessas atrizes, como Cacilda Becker, passaram por lá como professoras e não como alunas. Discípulas mesmo elas foram dos diretores estrangeiros, estes sim detentores de uma elevada cultura teatral. A formação que deles receberam foi filtrada e redesenhada nas companhias que montaram com a colaboração ativa de seus parceiros.

A maior ou menor ousadia na política de repertório, na escolha das personagens que protagonizaram, no afinamento do elenco com o debate cultural e com a progressiva radicalização política da época deve muito ao perfil doutrinário e às escolhas estéticas dos diretores estrangeiros com quem trabalharam. Exemplo disso encontra-se na reverberação das parcerias de Tônia Carrero e Adolfo Celi, e de Fernanda Montenegro e Gianni Ratto, no perfil das companhias em que ambas figuraram como atrizes principais. A primeira situada no pólo mais conservador e burguês do teatro moderno; a

segunda, localizada no plano mais experimental da cultura teatral. Nesse espectro, a Companhia de Maria Della Costa representa a contribuição mais ousada em termos políticos e culturais, como bem demonstram as encenações, de *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, *A moratória*, de Jorge Andrade, *Gimba*, de Guarnieri e a primeira montagem de Brecht no Brasil, *A alma boa de Se-Tsuan*, em 1958. No centro desse diapasão de política cultural, encontravam-se as companhias de Nydia Licia e Sérgio Cardoso e de Cacilda Becker e Walmor Chagas. Num misto de deliberação própria e pressão dos setores e do público mais à esquerda do campo teatral, que capitaneou o debate sobre o nacional-popular⁴, elas mesclaram uma aposta no autor brasileiro com uma predominância do teatro comercial de sucesso.

Na conjuntura de transformação por que passava a cultura brasileira, sinalizada pelo cinema novo em gestação e pelo intrincado entrelaçamento entre o teatro, o rádio e o início da televisão brasileira, a profissionalização da cena teatral moderna foi possível graças à contribuição decisiva dos diretores estrangeiros e das companhias formadas pelas atrizes analisadas, todas elas saídas ou com passagem pelo TBC. Nesse processo complexo de afirmação pesou também o recado político e social dos grandes dramaturgos brasileiros do período. Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e Gianfrancesco Guarnieri, entre os principais, ajudaram a converter o teatro em suporte de uma renovação radical na maneira de apreender a experiência contemporânea da sociedade brasileira. Suas peças dramatizavam conflitos sociais lancinantes – o declínio das elites rurais, as vicissitudes dos setores médios, o impacto da vida urbana nos costumes e nas relações familiares, a ascensão da classe operária – fazendo do palco, dos diretores, das atrizes e de seus parceiros, os protagonistas de uma cultura figurativa que foi o retrato do país nesse momento crucial de crise de uma velha ordem e arranque para nova etapa de expansão econômica e social.

Nessa figuração em novos ângulos da sociedade brasileira, houve lugar para que a origem social precária ou remediada de várias das atrizes se convertesse em suporte expressivo da atividade teatral. Que essa atividade, ao contrário do que ocorre em outros campos de produção simbólica, tenha se valido disso, que, em princípio, pode ser tido e vivido como uma deficiência, é revelador de certos traços decisivos para se entender a dinâmica da sociedade brasileira na época. Muitas atrizes eram praticamente destituídas de escolaridade e de capital cultural, enquanto outras, oriundas do teatro amador, como

⁴ Para a localização dessa discussão no panorama dos dilemas enfrentados pela intelectualidade brasileira, ver Ruben Oliven, “Cultura e modernidade no Brasil”, 2001.

Nydia Licia, se valeram desse tipo de trunfo para se firmarem na cena teatral. A maioria provinha de famílias de imigrantes e pertenciam à geração que conseguiu estabilizar a trajetória familiar com o trabalho delas no palco. Provenientes das mais diversas latitudes dos escalões inferiores e remediados da estrutura social brasileira, essas atrizes infundiram os modos, as dicções, a corporalidade, a expressividade, as graças, os sinais de uma energia social que cintilava e reverberava no palco a mobilidade geográfica e societária característica desse momento de transformações por que passavam as metrópoles no país.

A experiência profissional de Nydia Licia é reveladora desse “zig-zague” de novas oportunidades que então se abriam a moças talentosas de classe média que precisavam trabalhar, numa cidade em franco processo de modernização como São Paulo: museu, loja de departamento, consulado etc. A trajetória artística de seu parceiro, Sérgio Cardoso, evidencia, por sua vez, as tensões e mudanças provocadas pela emergência da televisão, que passa a concorrer com o teatro pela preferência dos atores. A incorporação dele nessa mídia, acompanhada pelo abandono definitivo do palco, torna ainda mais palpável os dilemas que ele enfrentou por ter se notabilizado logo início da carreira como ator talhado mais para as grandes personagens dramáticas do repertório clássico do que para as contemporâneas. Enredado na “fabricação” dessa ficção aprisionante, a televisão serviu-lhe de justificativa para se livrar das hesitações e das armadilhas de grande ator dramático que marcou os seus melhores momentos no palco.

A competição movida ao teatro pela televisão, também se deu, ainda que de forma menos incisiva, pelo cinema, como atesta a experiência de Tônia Carrero, em São Paulo. Contratada de início para integrar o elenco da Vera Cruz, sua escalação para encenar quatro peças leves de “boulevard” no TBC, justamente no momento em que a companhia cinematográfica paulista emitia os primeiros sinais da crise financeira que levaria ao seu desmonte, revela a presença de critérios e expectativas da mídia concorrente nas montagens do teatro convencional.

Para apreender esse momento crucial de formação e sedimentação do que estou chamando por sistema cultural moderno, diversificado e adensado, que se manifestou ao mesmo tempo e por razões similares, no teatro e no campo intelectual, a tese cobriu os anos de 1940 a de 1968. Alargado no primeiro capítulo, de forma a contemplar rapidamente os anos de 1930, tal recorte procurou dar conta das transformações de longo prazo que estavam se produzindo na estrutura social, com o intuito de explicar tanto a constituição dos “paulistas” de *Clima* e dos “nova-iorquinos” da *Partisan*

Review, quanto as marcas que ambos os grupos deixaram na vida intelectual de suas respectivas cidades. O recuo ao decênio de 1930 repetiu-se no segundo capítulo com propósito semelhante: armar o contexto para o enquadramento das trajetórias de Lúcia Miguel Pereira, Patrícia Galvão e Gilda de Mello e Souza. Além das razões de ordem biográfica, ligadas ao falecimento da primeira em 1959 e da segunda em 1962, a periodização seguiu razões internas ao campo intelectual. Perfis como os delas tornaram-se cada vez mais raros no cenário de especialização crescente do campo intelectual, especialmente em sua vertente acadêmica, após o final dos anos de 1960.

Na segunda parte da tese, o recorte e o procedimento foram parecidos. Quando necessário, voltei aos anos de 1920 e 1930 para marcar as continuidades e destacar as rupturas na cena teatral, na rotina e na concepção de trabalho dos intérpretes. Deixei de lado algumas vezes a obediência estrita à periodização adotada, mas voltei a ela para apreender as condições sociais, artísticas e institucionais que presidiram a implantação e sedimentação do teatro moderno brasileiro entre 1940 e 1968, que, sob vários aspectos, representou uma ruptura com o teatro popular, especialmente com o teatro de revista⁵. No decênio de 1940, com a criação de grupos amadores e com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, foram introduzidas novas maneiras de conceber o repertório e o trabalho dos atores, atrizes, diretores e cenógrafos. Sedimentado ao longo dos anos de 1950, esse panorama sofrerá modificações importantes na década de 1960 com a atuação de novos grupos teatrais, como o Teatro de Arena, Oficina e os Centros Populares de Cultura⁶. Eles foram responsáveis pela valorização do autor nacional, pela introdução de novas convenções teatrais, e por uma nova articulação entre cultura e política no domínio da dramaturgia. No período que se estende até 1968 havia uma “relativa hegemonia cultural da esquerda”⁷, apesar do golpe militar e da ditadura, e o país, nas palavras de Roberto Schwarz, “estava irreconhecivelmente inteligente”⁸.

Como resultado da entrada em cena de novos grupos e de um novo público, jovem, universitário e de esquerda, houve uma “alteração social do palco”⁹ e o teatro de

⁵ Produção tipicamente nacional, “com sua graça irreverente, às vezes de mau gosto, seu tom de caçoada, sua crítica aos costumes e suas alegorias a respeito da vida e da política nacionais, o teatro de revista foi, sem dúvida, até meados do século XX, o gênero mais característico do teatro brasileiro, aquele que mais empolgou o público”. Cf. David José Lessa Mattos, *O espetáculo da cultura paulista*, 2002, p.108. Para uma análise fina do início do teatro de revista e de um de seus mais importantes protagonistas, o dramaturgo Arthur Azevedo, ver Fernando Mencarelli, *Cena aberta*, 1999.

⁶ Para uma visão geral desses novos empreendimentos culturais e teatrais, ver Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro*, 2000.

⁷ Cf. Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-68” (1978), p.62.

⁸ Idem, p.69.

⁹ Idem, p.81.

repertório, que por quase duas décadas fora o espaço de projeção das atrizes analisadas na tese, perdeu a centralidade que tivera até então. “Mudanças estruturais no campo artístico” - correlatas à alteração do perfil social e cultural do novo público e à sedimentação do “conceito de engajamento artístico de esquerda”¹⁰ - fizeram com que “o bom teatro, que durante anos discutira em português de escola o adultério, a liberdade, a angústia [parecesse] recuado de uma era”¹¹ - para completar o raciocínio com a formulação precisa de Schwarz. Essa combinação entre “a cena ‘rebaixada’ e um público ativista”¹² produziu uma vitalidade extraordinária no palco, uma resposta vibrante do público engajado e o fim do ciclo do teatro moderno que se instalara no país no decênio de 1940. A montagem da peça *Roda-viva*, de Chico Buarque de Holanda, levada à cena em 1968, por José Celso Martinez Corrêa, marcou o fim desse ciclo, inaugurado simbolicamente em 1943, com *Vestido de noiva*, de Néelson Rodrigues. A partir de *Roda-viva* quebrou-se a estrutural formal do palco “italiano” e a ilusão produzida pela “quarta parede”, central para a convenção de que aquilo que os autores fazem no palco não é visto pela platéia. O happening e a antropofagia de Oswald de Andrade foram incorporados e o teatro se transformou em “ritual alegórico”¹³. Paralelamente à ascensão da televisão e das telenovelas, assiste-se uma transformação da prática teatral. Como mostra João Roberto Faria, “o conceito de grupo substitui nos anos de 1970, o de companhia, favorecendo outro tipo de produção, como a criação coletiva”¹⁴.

Razões externas à história interna do teatro brasileiro também estão presentes na delimitação do recorte cronológico adotado ao longo da tese. Elas dizem respeito às dimensões sociológicas e antropológicas perscrutadas através da análise da vida, da carreira e da trajetória das atrizes mais representativas do período. O fato de o teatro ser uma das produções culturais mais diretamente entrelaçadas às dinâmicas e aos constrangimentos extra-artísticos faz dele um espaço de investigação privilegiado para deslindar as dimensões de gênero e as convenções culturais e sociais que modelaram a carreira das atrizes. Mais “feminino” que o campo intelectual no período, ele ilumina, por contraste, os espaços possíveis, os recursos utilizados, os constrangimentos

¹⁰ Cf. Marcos Napolitano, “A arte engajada e seus públicos, 1955-1968” (2001).

¹¹ Cf. Roberto Schwarz, “Cultura e política”, 1978, p.81.

¹² Idem, ibdem.

¹³ Cf. Luis André do Prado, *Cacilda Becker: fúria santa*, 2002, p.519

¹⁴ Cf. João Roberto Faria, entrevista concedida a Nelson de Sá publicada no Suplemento Mais do jornal *Folha de S. Paulo*, em 30 de abril de 2006, p. 5.

enfrentados pelas mulheres que fizeram nome como ensaístas, críticas de cultura e intelectuais, analisadas na primeira parte da tese.

Isto não significa que as clivagens de gênero estivessem ausentes do teatro. Como procurei mostrar, na divisão de trabalho que presidia a carpintaria teatral na época, elas estavam lá, mas com inflexões distintas. Enquanto o trabalho de ator era facultado a homens e mulheres, o da dramaturgia era privilégio ou atributo dos homens. Entre o pólo mais “feminino” da representação, ocupado por atores e atrizes, e o mais “masculino” da dramaturgia, exercido pelos autores, encontravam-se os diretores e as ensaiadoras, com claro e diferenciado reconhecimento para os primeiros. Nos grupos e nos elencos, a figura da primeira atriz, remodelada pelas concepções do teatro moderno, continuou a ter uma grande centralidade, mesmo quando o nome dela não vinha estampado no nome da companhia. Tal foi o caso do Teatro dos Sete, que desde o início esteve associado, pelo público e pela crítica, à sua intérprete mais importante, Fernanda Montenegro.

Para a manutenção de tal centralidade, as mulheres fizeram valer a competência adquirida como atrizes, com a anuência e apoio de seus parceiros. Não aleatoriamente singularizam ou mesclaram seus nomes artísticos aos de suas companhias, quando saíram do TBC ou se firmaram ao lado dele, caso do Teatro Popular de Arte, que, após a transferência para São Paulo, passou a ser reconhecido como Teatro Maria Della Costa. As maneiras com que as intérpretes viabilizaram o estrelato foram distintas. Ora compartilharam a condição de protagonistas com seus parceiros preferenciais, caso de Nydia Licia com Sérgio Cardoso, de Tônia Carrero com Paulo Autran e mesmo de Cacilda Becker com Walmor Chagas, no embate feroz em *Quem tem medo do Virginia Woolf?*. Ora amoldaram-se ao projeto coletivo dos grupos que lideravam, como Maria Della Costa e Fernanda Montenegro, nas quais elas podiam inclusive não figurar no elenco e, mesmo assim, se manterem à testa do empreendimento.

A situação das atrizes era bastante distinta daquela vivida pelas críticas de cultura, escritoras e ensaístas analisadas na tese. Não que os nomes delas – ou pseudônimo, como Mara Lobo, com o qual Patrícia Galvão estreou na ficção – não tenham sido estampados nos livros que escreveram. Tampouco que não pudessem galgar posições mais sólidas, decorrentes da autoria e da autoridade intelectual a ela associada, caso de Lúcia Miguel Pereira. E, sim, que as instâncias de controle e de prestígio, ocupadas prioritariamente pelos homens, só seriam franqueadas às intelectuais, como mostra a trajetória de Gilda de Mello e Souza, bem mais tarde e de

forma muito mais tortuosa do que a enfrentada pelos seus colegas da profissão. Tais considerações não visam essencializar marcadores sociais de gênero e muito menos encapsular as trajetórias das mulheres reais sob o feixe anêmico de uma suposta condição comum de sujeição. O que se pretende é por **em relação** trajetórias, carreiras, parcerias, constrangimentos e recursos alocados em espaços sociais específicos, como são os campos de produção cultural, marcados eles mesmos por clivagens internas de gênero, que replicam com conteúdos específicos as clivagens decorrentes da maior ou menor proximidade que mantêm com o campo político. Quanto mais distante dele, mais a atividade cultural que empreendem é vista e associada ao pólo feminino. Ao contrário, quanto mais próximo dele, maior a associação com o pólo masculino e com os princípios e estilos socialmente definidos de masculinidade e feminilidade. Se estiver correta, tal procedimento explica as maneiras e as razões que levaram o campo intelectual e o do teatro a serem mais ou menos refratários à presença e à atuação das mulheres, no momento em que ambos se inscreviam numa mesma trama cultural, urdida pela metrópole em expansão e pela convergência entre a “palavra”, o “gesto” e a “graça”.

BIBLIOGRAFIA

FONTES

(Entrevistas, depoimentos, memórias e biografias)

ABRAMO, Lélia.

- *Vida e arte: memórias*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo; Campinas, Ed. da Unicamp, 1997.

AFFONSO, Ruy.

- Entrevista. "Ruy Affonso volta para onde tudo começou", *Folha de S. Paulo*, 9 de maio de 2000 (caderno Ilustrada).

ALMEIDA, Abílio Pereira.

-Depoimento reproduzido em *Dionysos*, n.25 (número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia, organizado por Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira), Rio de Janeiro, setembro de 1980, pp.133-135.

ASSUMPÇÃO, Leilah.

Memórias. *Na palma da minha mão*, São Paulo, Globo, 1998.

AUTRAN, Paulo.

Depoimento concedido a Alberto Guzik, reproduzido no livro do entrevistador, *Paulo Autran – um homem no palco*, São Paulo, Boitempo, 1998.

-Depoimento prestado ao SNT (Serviço Nacional de Teatro), em fevereiro de 1974, coordenado por Aldomar Conrado, na presença dos seguintes entrevistadores: Armindo Blanco (crítico e diretor teatral), Bibi Ferreira (atriz), Décio de Almeida Prado (crítico de teatro) e Flávio Rangel (diretor). Reproduzido em *Depoimentos*, Rio de Janeiro, Funarte/SNT, 1978, vol. IV, pp.113-139.

Memórias. *Paulo Autran: sem comentários*, São Paulo, Cosac Naify, 2005.

- Entrevista em conjunto com Tônia Carrero exibida em maio de 1990 no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, reproduzida em DVD.

- Entrevista exibida em setembro de 2002 no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, reproduzida no livro *O melhor do Roda Viva*, organizado por Paulo Markun, São Paulo, Ed. Conex, 2005, pp.237-252.

- Entrevista concedida a Silvia Wakim e Maria Lúcia Pereira, reproduzida em *Dionysos*, n.25 (número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia, organizado por Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira), Rio de Janeiro, setembro de 1980, pp.170-181.

BECKER, Cacilda

- "Cacilda por ela mesma" in: Maria Tereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs.), *Uma atriz: Cacilda Becker*, 2ª. ed. revista, São Paulo, Perspectiva, 1995, pp.23-52.

- Biografia. *Cacilda Becker: fúria santa*, de Luís André do Prado. São Paulo, Geração Editorial, 2002.

BRITTO, Sérgio.

-Entrevista concedida a Tânia Brandão, em dezembro de 1985, reproduzida no livro da entrevistadora, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2002, pp.297-328.

Entrevista concedida a Cristina Brandão, em junho de 1997, reproduzida no livro da entrevistadora, *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces*, Juiz de Fora, Editora da UFJF, 2005, pp.279-295.

CARDOSO, Sérgio

- *Sérgio Cardoso, imagens de sua arte: um roteiro iconográfico organizado e comentado por Nydia Licia*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2004, coleção Aplauso.

CARLOS, Manoel Carlos.

- "O Grande Teatro", texto incluído no catálogo da exposição "O Grande Teatro Tupi", apresentada em São Paulo, entre 31 de maio e 31 de julho de 2005, sob o patrocínio da Caixa Econômica Federal.

CARRERO, Tônia.

-Entrevista concedida a Simon Khoury, publicada no livro organizado pelo entrevistador, *Bastidores I*, Rio de Janeiro, Leviatã, 1994, pp.11-134.

-Depoimento prestado ao SNT em fevereiro de 1974, coordenado por Aldomar Conrado, na presença dos seguintes entrevistadores: Aurimar Rocha (ator, autor e diretor), Marisa Raja Gabaglia (jornalista), Nélida Piñon (escritora), Orlando Miranda (diretor na época do Serviço Nacional de Teatro), Paulo César Pereio (ator) e Roberto de Cleto (ator e diretor). Reproduzida na série *Depoimentos*, Rio de Janeiro, Funarte/SNT, 1978, vol. IV, pp.191-212.

_ Dossiê "Tônia Carrero", disponível para consulta no Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC).

- Entrevista incluída no DVD *Grandes damas do teatro brasileiro*, dirigido por Eduardo Tolentino.

- Entrevista em conjunto com Paulo Autran exibida, em maio de 1990, no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, reproduzida em DVD.

CELI, Alfredo.

- Entrevista concedida a Júlio Lerner, em março de 1981, reproduzida no livro organizado por Maria Tereza Vargas e Nanci Fernandes, *Uma atriz: Cacilda Becker*, 2ª. ed. revista, São Paulo, Perspectiva, 1995, pp.115-132.

CHAGAS, Walmor.

- Entrevista concedida Julio Lerner, reproduzida no livro organizado por Maria Tereza Vargas e Nanci Fernandes, *Uma atriz: Cacilda Becker*, 2ª. ed. revista, São Paulo, Perspectiva, 1995, pp.150-158.

- "O último sinal", entrevista concedida a Walmir Santos, publicada no Suplemento "Mais" da *Folha de S. Paulo*, em 9 de abril de 2006.

CORTEZ, Raul.

- Entrevista exibida em agosto de 1987, no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, reproduzida em DVD.

DELLA COSTA, Maria.

Entrevista concedida a Simon Khoury, reproduzida no livro organizado pelo entrevistador, *Bastidores: série teatro brasileiro*, Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2000, vol. 4, pp.15-171.

"Pasta Maria Della Costa", disponível para consulta no arquivo do Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC).

- Entrevista concedida ao jornal *A Tribuna de Santos*, em 26/02/1984.

-Depoimento reproduzido no livro de Warde Marx, *Maria Della Costa: seu teatro e sua vida*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2004, coleção Aplauso.

DÓRIA, Gustavo.

- Depoimento. "Os Comediantes", *Dionysos*, Rio de Janeiro, Ano XXIV, n.22 (edição monográfica dedicada ao grupo Os Comediantes), dezembro de 1975.

FILHO, Antunes.

-Entrevista concedida a Maria Lúcia Pereira, em abril de 1979, reproduzida em *Dionysos*, n.25 (número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia, organizado por Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira), Rio de Janeiro, setembro de 1980, pp.135-147.

- Entrevista exibida em março de 1993, no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, reproduzida em DVD.

- Entrevista exibida em agosto de 1999, no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, reproduzida em DVD.

GONCALVES, Dercy.

- Biografia. *Dercy de cabo a rabo*, de Adelaide Amaral, São Paulo, Globo, 1994.

- Entrevista concedida a Simon Khoury reproduzida no livro organizado pelo entrevistador, *Bastidores*, Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2000, pp.11-150.

GUARNIERI, Gianfrancesco.

- Entrevista exibida em agosto de 1991, no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, reproduzida em DVD.

JACOBBI, Ruggero.

- Entrevista concedida Júlio Lerner, em março de 1981, reproduzida no livro organizado por Maria Tereza Vargas e Nanci Fernandes, *Uma atriz: Cacilda Becker*, 2ª. ed. revista, São Paulo, Perspectiva, 1995, pp.133-142

LÍCIA, Nydia.

-Depoimento reproduzido em *Dionysos*, n.25 (número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia, organizado por Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira), Rio de Janeiro, setembro de 1980, pp.167-169.

-Depoimento concedido ao Serviço Nacional de Teatro, em julho de 1976, coordenado por Carlos Lupinaci com a presença do ator e diretor Sergio Viotti e da atriz Lélia Abramo, reproduzido na série *Depoimentos*, Rio de Janeiro, Mec, Funarte, 1978, vol. IV, pp.85-112.

-Memórias. *Ninguém se livra de seus fantasmas*, São Paulo, Perspectiva, 2002.

MARCOS, Plínio.

- Entrevista exibida em fevereiro, de 1988, no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, reproduzida em DVD.

- Entrevista exibida em fevereiro de 1988 no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, reproduzida no livro *O melhor do Roda Viva*, organizado por Paulo Markun, São Paulo, Ed. Conex, 2005, pp.39-52.

MESQUITA, Alfredo.

- Depoimento publicado na coleção *Depoimentos*, Rio de Janeiro, Mec/Funarte, 1997, vol. II.

- Entrevistas concedida a Ilka Zanotto, Mariângela Alves Lima e Maria Thereza Vargas, em março de 1986, reproduzida em *Dionysos*, n. 29 (número especial sobre a Escola de Arte Dramática), 1989, pp.252-269.

- "No tempo do Jaraguá", depoimento publicado no livro em homenagem a Antonio Candido, *Esboço de Figura*, São Paulo, Duas Cidades, 1979.

- “De como vim a conhecer Cacilda Becker e o que se seguiu”, in: Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs.), *Uma atriz: Cacilda Becker*, São Paulo, Perspectiva, 1995, pp.81-87.

MONTENEGRO, Fernanda.

- Entrevista concedida a Cristina Brandão, em maio de 1997, reproduzida no livro da entrevistadora, *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces*, Juiz de Fora, Editora da UFJF, 2005, pp.296-308.
- Depoimento concedido à jornalista Lúcia Rito, publicado no livro da entrevistadora, *Fernanda Montenegro em o exercício da paixão*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- Depoimento concedido a Mariângela Alves de Lima, em abril de 1987, reproduzido em Fernanda Montenegro, *Viagem ao outro: sobre a arte do ato*, Rio de Janeiro, Fundacen, 1988.
- *A vida de Fernanda Montenegro: depoimento*, Rio de Janeiro, Editora Cultura, s/d.
- “Fernanda Torres e Fernanda Montenegro: bem diferentes”, revista *Contigo*, n. 1547, 12 de maio de 2005.
- Entrevista concedida a Tânia Brandão, em dezembro de 1987, reproduzida no livro da entrevistadora, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos sete*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2002, pp.270-296.
- Entrevista incluída no DVD “Grandes damas do teatro brasileiro”, dirigido por Eduardo Tolentino.

MORAES, Dulcina de.

- Entrevista concedida a Simon Khoury, reproduzida no livro organizado pelo entrevistador, *Bastidores VI: entrevistas*, Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 1997, vol.6, pp.11-133.
- Depoimentos reproduzidos no livro de Sérgio Viotti, *Dulcina: primeiros tempos (1908-1937)*, Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

MORINEAU, Henriette.

- Entrevista concedida a Simon Khoury, reproduzida no livro organizado pelo entrevistador, *Bastidores: série teatro brasileiro*, Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2001, pp.15-140.

OITICICA, Sônia.

- Depoimento reproduzido no livro de Maria Thereza Vargas, *Sônia Oiticica: uma atriz rodrigueana?* São Paulo, Imprensa Oficial, 2005, coleção Aplauso.

PÊRA, Marília.

- Depoimentos incluídos no livro de Flávio de Souza e Marília Pêra, *Vissi d'art*, São Paulo, Escrituras, 1999.
- Entrevista incluída no DVD “Grandes damas do teatro brasileiro”, dirigido por Eduardo Tolentino.

RANGEL, Flávio.

- Depoimento incluído no livro de José Rubens Siqueira, *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*, São Paulo, Nova Alexandria, 1995, pp. 68-84.
- Depoimento prestado ao SNT em abril de 1977, coordenado por Carlos Lupinaci, na presença dos seguintes entrevistadores: Alberto Guzik (crítico), Décio de Almeida Prado (crítico e historiador), Gianfrancesco Guarnieri (dramaturgo e ator) e Paulo Autran (ator). Reproduzido na série *Depoimentos*, Rio de Janeiro, Mec, Funarte, 1982, vol. VI, pp.47-74.

RATTO, Gianni.

- Depoimento reproduzido no programa da peça *A moratória*, encenada pelo TBC em São Paulo, em maio de 1955.
- Memórias. *A mochila do mascate*, São Paulo, Hucitec, 1996.

- Entrevista concedida a Tânia Brandão, em abril de 1987, reproduzida no livro da entrevistadora, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2002, pp.248-269.

RODRIGUES, Nelson.

-Memórias. *A menina sem estrelas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

- Biografia. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, de Ruy Castro, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ROSSI, Ítalo.

- Entrevista concedida a Cristina Brandão, em outubro de 1996, reproduzida no livro da entrevistadora, *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces*, Juiz de Fora, Editora da UFJF, 2005, pp.326-331.

SFAT, Dina.

Entrevista concedida a Mara Caballero, reproduzida em Dina Sfat e Mara Caballero, *Dina Sfat: palmas pra que te quero*, 2a. ed. Rio de Janeiro, Nórdica, 1998.

SOUZA, Ruth de.

Depoimento concedido a Maria Ângela de Jesus, reproduzido no livro da entrevistadora, *Ruth de Souza: a estrela negra*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2004, Coleção Aplauso.

- Entrevista incluída no DVD "Grandes damas do teatro brasileiro", dirigido por Eduardo Tolentino.
- Depoimento. "Pioneirismo e luta", reproduzido em *Dionysos*, n.28 (número especial sobre o Teatro Experimental do Negro, organizado por Ricardo Muller), Rio de Janeiro, 1988, pp.121-130.

TORRES, Fernando.

Entrevista concedida a Cristina Brandão, em maio de 1997, reproduzida no livro da entrevistadora, *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces*, Juiz de Fora, Editora da UFJF, 2005, pp.309-314.

VANEAU, Maurice.

Depoimento reproduzido no livro de Leila Gouvêa, Maurice Vaneau: artista múltiplo, São Paulo, Imprensa Oficial, 2006, coleção Aplauso.

YÁCONIS, Cleyde.

-Entrevista concedida a Simon Khoury, reproduzida no livro organizado pelo entrevistador, *Bastidores: série teatro brasileiro*, Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2002, vol. 10, pp.13-171.

- Entrevista concedida a Vilmar Ledesma, reproduzida no livro do entrevistador, *Cleyde Yáconis: dama discreta*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2004, coleção Aplauso.

- Entrevista para a revista do Sesc, *A terceira idade*, vol.16, n.30, fevereiro de 2005.

- Entrevista incluída no DVD "Grandes damas do teatro brasileiro", dirigido por Eduardo Tolentino.
- Depoimento prestado ao SNT, em outubro de 1975, coordenado por Carlos Lupinaci, na presença dos seguintes entrevistadores: Alberto Guzik (crítico), Cláudio Correia e Castro (ator), Elizabeth Henreid (atriz), Paulo Autran (ator), Silney Siqueira. Reproduzido na série *Depoimentos*, Rio de Janeiro, Mec, Funarte, 1978, vol. IV, pp.9-43.

ZIEMBINSKI

- Depoimento reproduzido no livro organizado por Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs), *Uma atriz: Cacilda Becker*, 2ª. ed. revista, São Paulo, Perspectiva, 1995.

- Depoimento prestado ao SNT em abril de 1975, coordenado por Ruth Mezeck, na presença dos seguintes entrevistadores: Aldomar Conrado (dramaturgo), Cecil Thiré (ator e diretor), Nelson

Rodrigues (dramaturgo) e Yan Michalski (crítico e jornalista). Reproduzido na série *Depoimentos*, Rio de Janeiro, Mec, Funarte, 1982, vol. VI, pp.169-190.

LIVROS, ARTIGOS E TESES.

AGUIAR, Joaquim, "Anotações à margem de um belo livro", *Literatura e Sociedade*, n.4, 1999, pp.129-140.

ALIVERTI, Maria Inês. *La naissance de l'acteur moderne: l'acteur et son portrait au VIII siècle*, Paris, Gallimard, 1998.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares. "Dilemas da institucionalização das ciências sociais no Rio de Janeiro", in: Miceli (org.), *História das ciências sociais no Brasil*, vol.1, 2 ed., São Paulo, Sumaré, 2001, pp. 223-255.

ALMEIDA, Maria Inez de Barros. *Panorama visto do Rio: Companhia Tônia-Celi-Autran*, Rio de Janeiro, Inacen, 1987.

ALMEIDA, Maria Inez de Barros. *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*, Rio de Janeiro, Inacen, 1987.

ANDRADE, Oswald. "Diante de Gil Vicente", *Ponta de Lança*, 3^a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, pp.65-69.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore, o relógio*, 2a ed. revista e ampliada, São Paulo, Perspectiva, 1986.

ARANTES, Paulo. *Um departamento francês de ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994.

ARÊAS, Vilma. "Prosa branca", *Discurso*, São Paulo, n. 26, 1996, pp.19-32.

ARÊAS, Vilma. "A comédia no romantismo brasileiro", *Novos Estudos Cebrap*, n.76, novembro de 2006, pp.197-217.

ARÊAS, Vilma "O motivo da flor", in: Miceli e Mattos (orgs.), *Gilda: a paixão pela forma*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul/Fapesp, 2007, pp.125-138.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. "A sociologia no Brasil: Florestan Fernandes e a 'escola paulista'". In: Miceli (org.), *História das ciências sociais no Brasil*, São Paulo, Sumaré/Fapesp, 1995, vol.2, pp.107-231.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo meio de século*, Bauru, Edusc, 2001.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, Org. Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr, São Paulo, Duas Cidades /Ed.34, 2007.

- BARRETT, William. *The Truants: adventures among the intellectuals*, Garden City, Anchor Press, 1982.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Renascença*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- BENDER, Thomas. *New York intellect: a history of intellectual life in New York city from 1750 to the beginnings of our own time*, New York, Knopf, 1987.
- BENDER, Thomas. *Intellect and public life: essays on the social history of academic intellectuals in the United States*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.
- BENDER, Thomas e SCHORSKE, Carl (orgs.). *Budapest and New York: studies in metropolitan transformations, 1870-1930*, New York, Russell Sage Foundation, 1994.
- BERLANSTEIN, Lenard R. *Daughters of eve: a cultural history of French theater women from the old Regime to the fin-de-siècle*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.
- BERMAN, Marshall. "Meyer Shapiro: the presence of the subject", *New Politics*, vol.5, n.20, Winter, 1996.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005.
- BLAY, Eva e LANG, Alice. "A mulher nos primeiros tempos da Universidade de São Paulo", *Ciência e Cultura*, 36 (12), dezembro de 1984.
- BLOOM, Alexander. *Prodigal sons: the New York intellectuals and their world*, New York, Oxford University Press, 1986.
- BONADIO, Maria Claudia. *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*, São Paulo, Ed. Senac, 2007
- BOURDIEU, Pierre e DELSAULT, Yvette. "Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.1, 1975, pp7-36, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. "Os ritos de instituição", in: *A economia das trocas linguísticas*, São Paulo, Edusp, 1996.
- BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces*, Juiz de Fora, Editora da UFJF, 2005.

BRANDÃO, Tânia. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2002.

BRANDÃO, Tânia. "Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968". In: *Brasil: palco e paixão -um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005, pp.122-140.

BRANDÃO, Tânia. *Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa*, tese de doutorado em história defendida na UFRJ, 2 vols, 1988.

BRIGHTMAN, Carol. *Writing dangerously: Mary McCarthy and her world*, New York, Clarkson Potter, 1992.

BRIGHTMAN, Carol (org). *Between friends: the correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy, 1949-197*, New York, Harcourt Brace & Co.,1995.

BRYER, Jackson. (org.). *Conversations with Lillian Hellman*, Jackson, University Press of Mississippi, 1986.

CALLEN, Anthea. "The body and difference: anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the late nineteenth century", *Art History*, Londres, 20, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida- obra*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

CANDIDO Antonio. "Renovação Teatral", *O Estado de S. Paulo*, 18 de janeiro de 1945.

CANDIDO, Antonio. "Depoimento", in: Mário Neme (org.), *Plataforma da nova geração*, Porto Alegre, Globo, 1945.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*, 6a. ed. São Paulo, Nacional, 1980.

CANDIDO, Antonio. "A revolução de 1930 e a cultura", *Novos Estudos Cebrap*, vol.2, n.4, 1984, pp.27-32.

CANDIDO, Antonio. "Vereda da salvação", in: Jorge Andrade, *Marta, a árvore, o relógio*, São Paulo, Perspectiva, 1986, pp.630-633.

CANDIDO, Antonio, "Informe político". In: Carlos Augusto Calil e Maria Tereza Machado (orgs.) *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*, São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986, pp.55-71.

CANDIDO, Antonio. "Lúcia", *O albatroz e o chinês*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul. 2004.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura de 19000 a 1945", in: *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, "Vingança e Temporalidade: os Tupinambás", *Anuário Antropológico 85*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1986, pp.57-78.

CARVALHO, Maria Alice Resende. "Temas sobre a organização dos intelectuais no Brasil", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.22, n.65, outubro de 2007, pp.17-31.

- CASTRO, Consuelo de. *Urgência e ruptura*, São Paulo, Perspectiva, 1989.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CHADWICK, Whitney. *Women, art, and society*, Londres, Thames and Hudson, 1996.
- CHADWICK, Whitney e COURTIVRON, Isabelle (orgs.), *Significant others: creativity & intimate partnership*, New York, Thames and Hudson, 1993.
- CHAMPION, Laurie (org.). *American women writers, 1900-1945: a bio-bibliographical critical sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 2000.
- CHARLE, Christophe. "L'attraction théâtrale des capitales au XIXe siècle: problèmes de comparaison". In: Charle, Christophe (org.), *Capitales européennes et rayonnement culturel*, Paris: Editions Rue D'Ulm, 2004, pp.151-167.
- CLARCK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- COONEY, Terry. *The rise of the New York Intellectuals: Partisan Review and its circle*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986.
- CORRÊA, Mariza. "A natureza imaginária do gênero na história da antropologia", *Cadernos Pagu*, n.5, 1995.
- CORRÊA, Mariza. *Antropólogas e Antropologia*, Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2003.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*, São Paulo, Nankin Editorial, 2001.
- CUNHA, Olivia Maria Gomes. "Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo", *Mana*, vol. 10, n.2, outubro de 2004, pp.287-322.
- DAMASCENO Leslie. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*, Campinas, Ed. da Unicamp, 1994.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*, 2a ed., Rio de Janeiro, Graal, 1986.
- DEBERT, Guíta Grin. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*, São Paulo, Edusp, Fapesp, 1999.
- DUSIGNE, Jean-François. *Le théâtre d'art: aventure européenne du XXe siècle*, Paris, Éd. Théâtrales, 1997.
- DVOSIN, Andrew. *Literature in a political world: the career and writings of Philip Rahv*, PhD. thesis, New York University, 1997.
- ELIAS, Norbert. *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.
- ELIAS, Norbert. *Norbert Elias par lui-même*, Paris, Fayard, 1991.

- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, Rio de Janeiro, Zahar, 1995.
- ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*, Rio de Janeiro, Zahar, 1997.
- ELIAS, Norbert e SCOTSON, John. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*, Rio de Janeiro, Zahar, 2000.
- EULÁLIO, Alexandre. “Pano para manga”, in: Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos, 1890-1930*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2005.
- FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.
- FACIOLI, Valentim. (Org.), *Por uma arte revolucionária independente*, São Paulo, Paz e Terra, 1985.
- FARIA, João Roberto, ARÊAS, Vilma e AGUIAR, Flávio (orgs). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*, São Paulo, Edusp, 1997.
- FARIA, João Roberto, GINSBURG, Jacó e LIMA, Mariangela (orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, São Paulo, Perspectiva/ Sesc São Paulo, 2006.
- FERNANDES, Florestan. “Resenha de *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*”, Anhembi, 25, dezembro, 1952, pp.139-142.
- FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*, 2ª ed., São Paulo, Edusp/Pioneira, 1970.
- FERNANDES, Ismael. *Telenovela brasileira: memória*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- FERRAZ, Geraldo Galvão (org.) *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, Rio de Janeiro, Agir, 2005.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. “A vida dentro de uma pasta preta”, in: Ferraz (org.) *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, Rio de Janeiro, Agir, 2005.
- FOX-KELLER, Evelyn. *Reflections on gender and science*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.
- GALVÃO, Maria Rita Galvão. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- GALVÃO, Patrícia e FERRAZ, Geraldo. *A famosa revista*. Rio de Janeiro, Americedit, 1945.
- GALVÃO, Patrícia. “A sementeira da revolução”, in: Facioli (org.), *Por uma arte revolucionária independente*, São Paulo, Paz e Terra, 1985, pp.150-152.

GALVÃO, Patrícia. “Em defesa da pesquisa”, in: Faccioli (org.), *Por uma arte revolucionária independente*, São Paulo, Paz e Terra, 1985, pp.153-155.

GALVÃO, Patrícia. “O carinhoso biógrafo de Prestes”, in: Faccioli (org.), *Por uma arte revolucionária independente*, São Paulo, Paz e Terra, 1985, pp.146-149.

GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2006 [1ª. ed. 1933].

GARB, Tamar . “L’art féminin: the formation of a critical category in late nineteenth century France”, *Art History*, Londres, 12, 1989.

GARB, Tamar. “Gênero e representação”, in *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*, São Paulo, Cosac & Naif, 1998.

GARCIA, Sylvia. *Destino ímpar*, São Paulo, 34, 2002.

GARDEY, Delphine e LOWY, Ilana (orgs.). *L'invention du naturel: les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Paris. Ed des Archives Contemporains, 2000.

GILBERT, James. *Writers and partisans: a history of literary radicalism in America*, New York, Columbia University Press, 1992.

GINZBURG, Carlo. “De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método”, in: *Mitos, emblemas e sinais*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GLUCK, Mary. *Georg Lukács and his generation, 1900-1918*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1985.

GOLD, Arthur e FIZDALE, Robert. *A divina Sarah: a vida de Sara Bernhardt*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*, Rio de Janeiro, Record, 1995.

GOLDENBERG, Mirian. “Leila Diniz e Cacilda Becker: dois estilos de ser atriz”. In: Neide Esterci, Peter Fry e Mirian Goldenberg (orgs.), *Fazendo antropologia no Brasil*, Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

GOMES Jr., Guilherme Simões. “Vidas de artistas: Portugal e Brasil”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.22, n.64, julho, 2007, pp. 33-47.

GOMES, Paulo Emílio Salles. “A personagem cinematográfica”. In: Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes, *A personagem de ficção*, 9a ed. São Paulo, Perspectiva, 1992, pp.103-119.

GOOD, Jack. *La peur des représentations. L’ambivalence à l’égard des images, du theater, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte, 2006.

GOUVÊA, Leila. *Maurice Vaneau: artista múltiplo*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2006, coleção Aplauso.

GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, Rio de Janeiro, Ed. da FGV, 2003.

GUÉRIOS, Paulo. *Memória, identidade e religião entre imigrantes rutenos e seus descendentes no Paraná*, tese de doutorado apresentada ao Museu Nacional, UFRJ, 2007.

GUIMARÃES, Teresa Paes Lemes. *Louis Jouvet no Brasil (1941-42): um mestre francês nas raízes da renovação teatral da década de 40*. São Paulo, dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, 1981.

GUZIK, Alberto e Pereira, Maria Lúcia (orgs). *Dionysos*, n.25 (número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia), Rio de Janeiro, setembro de 1980.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*, São Paulo, Perspectiva, 1986.

GUZIK, Alberto. *Paulo Autran: um homem no palco*, São Paulo, Boitempo, 1998.

HARDWICK, Elizabeth. *A view of my own: essays on literature and society*, New York, Ecco Press, 1982.

HELLMANN, Lillian. *Scoundrel time*, Boston, Little Brown, 1976.

HOOK, Sidney. *Out of step: an unquiet life in the 20th century*, New York, Harper & Row, 1987.

HOWE, Irving. *A margin of hope: an intellectual autobiography*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

HOWE, Irving. *Selected writings, 1950-90*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1990.

JACKSON, Kenneth (2006), "Patrícia Galvão e o realismo social brasileiro dos anos 30", in: Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio.

JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002.

JACKSON, Luiz Carlos, "Tensões e disputas na sociologia paulista (1940-1970)", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.22, n.65, outubro de 2007, pp.33-49.

JACOBUS, Mary, FOX KELLER, Evelyn e SHUTTEWORTH, Sally. "Introduction". In Mary Jacobus; Evelyn Fox Keller; e Sally Shuttleworth, *Body and politics: women and the discourse of science*, New York, Routledge, 1990.

JESUS, Maria Ângela de. *Ruth de Souza: a estrela negra*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2004, Coleção Aplauso.

JORDANOVA, Ludmilla. Gender and the historiography of science, *BJHS*, 1993, 26, pp.469-483.

JOUBERT, Marie-Agnès. *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 1998.

JOUVET, Louis. *Prestiges et perspectives du théâtre français: quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-45*, Paris, Galimard, 1945.

JOUVET, Louis. *Écoute, mon ami*, ilustração de Christian Bérard, Paris, Flammarion, 1952.

- JOUVET, Louis. *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952.
- JOUVET, Louis. *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.
- JOUVET, Louis. *Réflexions du comédien*, Paris, Librairie Théâtrale, 1958.
- JUMONVILLE, Neil. *Critical crossing: the New York intellectuals in postwar America*, Berkeley, University of California, Press, 1991.
- KAUL, Arthur (org.) *American literary journalists, 1945-95*, Detroit, Gale Research, 1997.
- KAZIN, Alfred. *A walker in the city*, New York, Grove Press, 1951.
- KAZIN, Alfred. *Starting out in the thirties*, Ithaca, Cornell University Press, 1965.
- KAZIN, Alfred. *On native grounds: an interpretation of modern american prose literature*, New York, Harvest/HJB Book, 1970 [1942].
- KAZIN, Alfred. *New York Jew*, New York, Knopf, 1978.
- KHOURY, Simon. *Atrás da máscara*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol.1,1983.
- KHOURY, Simon. *Atrás da máscara*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol.2,1984.
- KHOURY, Simon. *Bastidores I* (depoimentos de Tônia Carrero, Henriqueta Briebo, Cláudio Correa e Castro e Paulo Gracindo), Rio de Janeiro, Leviatã, 1994.
- KHOURY, Simon. *Bastidores: série teatro brasileiro* (depoimentos de Maria Della Costa, Diogo Vilela, Laura Suarez e Ednei Giovenazzi). Rio de Janeiro: Letras & Expressões, vol.4, 2000.
- KHOURY, Simon. *Bastidores: série teatro brasileiro* (depoimentos de Henriette Morineau, Edwin Luisi, Nicette Bruno e Jorge Dória), Rio de Janeiro: Letras & Expressões, vol.3, 2001.
- KHOURY, Simon. *Bastidores: série teatro brasileiro* (depoimentos de Cleyde Yáconis, Paulo Gracindo, Rosamaria Murtinho, Luís de Lima), Rio de Janeiro: Letras & Expressões, vol.10, 2002.
- KRUPNICK, Mark. *Lionel Trilling and the fate of cultural criticism*, Evanston, Northwestern University Press, 1986.
- LAFETÁ, João Luiz, *1930: a crítica e o Modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- LAQUEUR, Thomas. *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.
- LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*, 2a ed. revista, Rio de Janeiro, Editora da Ufrj, 2002.
- LASKIN, David. *Partisans: marriage, politics, and betrayal among the New York intellectuals*, New York, Simon & Schuster, 2000.
- LEACH, Edmund R. "Como nasce um cavaleiro britânico", *Mana*, vol.6, n.1, 2000, abril, pp.31-56.

- LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yáconis: dama discreta*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2004, coleção Aplauso.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*, Campinas, Papirus, 1989.
- LOPES, Margaret. "Aproximando os museus das relações de gênero na história: Bertha Lutz e o 'papel educativo dos museus'", Revista *Musas*, IPHAN, maio de 2006.
- LOUREIRO, Isabel. *Vanguarda Socialista, 1945-1948*, dissertação de mestrado defendida na USP, 1984.
- MACDONALD, Dwight. *Memoirs of a revolutionist: essays in political criticism*, New York, Farrar & Straus, 1957.
- MACDONALD, Dwight. *Against the American grain*, New York, Random House, 1962.
- MAGALDI, Sábato. "Dos bens ao sangue", in: Jorge Andrade, *Marta, a árvore, o relógio*, 2a ed., São Paulo, Perspectiva, 1986, pp.648-652.
- MAGALDI, Sábato. "Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade", in: Jorge Andrade, *Marta, a árvore, o relógio*, 2a ed., São Paulo, Perspectiva, 1986, pp.672-683.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, São Paulo, Perspectiva/ Edusp, 1987.
- MAGALDI, Sábato. "À maneira de prefácio e depoimento", in: Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes (orgs.), *Uma atriz: Cacilda Becker*, São Paulo, Perspectiva, 1995, pp.1-20.
- MAGALDI, Sábato. "Consciência privilegiada do teatro", in: Décio de Almeida Prado, *Apresentação do teatro moderno brasileiro: crítica teatral de 1947-1955*, São Paulo, Perspectiva, 2002, pp.ix-xv.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *Comédienne: de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil, 2001.
- MARX, Warde. *Maria Della Costa: seu teatro e sua vida*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2004, coleção Aplauso.
- MASSI, Augusto. "Memorável Mastroianni", *Jornal de Resenhas* (suplemento da *Folha de S.Paulo*), 10 de junho de 2000, p.10.
- MATTA, Roberto da. "Você sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil". In: *Carnavais, malandros e heróis*, 4a ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1983, pp.139-193.
- MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950*, São Paulo, Códex, 2002.
- MAYBURY-LEWIS, David. *A sociedade Xavante*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984.

- McCARTHY, Mary. *Intellectual memoirs: New York, 1936-1938*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1992.
- McCARTHY, Mary. *How I grew*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1987.
- McCARTHY, Mary. *Memórias de uma menina católica*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987 [1ª. ed. 1955].
- MELLO E SOUZA, Gilda. "Teatro ao sul", *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp.109-116.
- MELLO E SOUZA, Gilda. "Depoimento", *Língua e Literatura*, (10-13), 1981-84, pp.132-156.
- MELLO E SOUZA, Gilda. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- MELLO E SOUZA, Gilda. "Notas sobre Fred Astaire", in: *A idéia e o figurado*, São Paulo, Duas Cidades e Ed.34, 2005, pp.171-177.
- MELLO E SOUZA, José Inácio. *Paulo Emílio no Paraíso*, Rio de Janeiro, Record, 2002.
- MENCARELLI, Fernando. *Cena aberta: absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Ed. da Unicamp, 1999.
- MENDES, Murilo. "Notas sobre Cacau", *Boletim de Ariel*, n.12, setembro, 1933.
- MENDONÇA, Bernardo. "A leitora e seus personagens: profecias e memória dos anos 30". In: Lúcia Miguel Pereira, *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*, Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1992, pp.xii-xx.
- MICELI, Sergio, *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira, 1920-40*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- MICELI, Sergio. "A lisonja da elite", *Carta Capital*, ano XII, n.374, 2005, pp.54-57.
- MICELI, Sergio. *A elite eclesiástica brasileira*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.
- MICELI, Sergio. "Condicionantes do desenvolvimento das ciências sociais", in: Miceli (org.), *História das ciências sociais no Brasil*, 2a ed., São Paulo, Sumaré, 2001, vol.1, pp.91-133.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

- MICELI, Sergio. "Gênero, classe, afetividade e projeto criativo na vanguarda sul-americana (Ricardo Güiraldes/Adelina del Carril x Tarsila do Amaral/Oswald de Andrade)". Artigo preparado para o XIX Congresso Internacional de AHILA, "Europa-América, paralelismos en la distancia", realizado na Universidad de Jaume I, Castellón, Espanha, 2005.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*, São Paulo, Hucitec; Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Funarte, 1995.
- MIGNARD, Annie. "Propos elementaires sur la prostitution", *Les Temps Modernes*, mars, 1976, pp.1526-1547.
- MIGNON, Paul-Louis. *Louis Jouvet*, Lyon, La Manufacture, 1991.
- MIGNON, Paul-Louis. "Enfin Louis Jouvet vint". In: Godart et alli (orgs.), *Athénée-Théâtre Louis Jouvet.*, Paris, Éditions Norma, 1996, pp.71-133.
- MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*, 2a ed., São Paulo, Martins, Edusp, 1981, vol. III.
- MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas*, São Paulo, Olho d'Água/Fapesp, 2001.
- MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não ...* Rio de Janeiro, Editora Lux, 1954.
- NAPOLITANO, Marcos. "A arte engajada e seus públicos, 1955-1968", *Estudos Históricos*, n.28, junho de 2001.
- NETO, José Castilho Marques. *Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.
- NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência literária do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2005.
- OLIVEN, Ruben. "Cultura e modernidade no Brasil", *São Paulo em Perspectiva*, vol. 15, n.2, abril-junho, 2001.
- OZERAY, Madeleine. *A toujours Monsieur Jouvet*. Préface de Marcel Aymé, Paris, Buchet/Chastel, 1996.
- PALLOTINI, Renata. *Cacilda Becker: o teatro e suas chamadas*, São Paulo, Arte & Ciências, 1995.
- PEIXOTO, Fernanda. "Franceses e Norte-Americanos nas ciências sociais brasileiras (1930-1960)", in: Miceli (org.), *História das ciências sociais no Brasil*, 2a ed, São Paulo, Sumaré, 2001, vol.1, pp.135-221.
- PEIXOTO, Fernanda. *Diálogos brasileiros. Uma análise da obra de Roger Bastide*, São Paulo, Edusp, 2000.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1952.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. "As mulheres na literatura brasileira", *Anhembi*, vol. 17, n. 49, dezembro, 1954, pp.17-25.

PEREIRA, Lúcia Miguel. "A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Fryere". In: *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte*. Ensaio sobre o autor de Casa-Grande & Senzala e sua influência na moderna cultura do Brasil, comemorativos do 25 aniversário da publicação desse livro, Rio de Janeiro, José Olympio, 1962, pp.350-356.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis (estudo crítico-biográfico)*, 6a ed., Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1988 [1a. ed. 1936].

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, 6a ed., Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1988 (1a. ed. 1950).

PEREIRA, Lúcia Miguel. "Crítica e feminismo" in: *Escritos da maturidade: seletas de textos publicados em periódicos (1944-1959)*, pesquisa bibliográfica, seleção e notas Luciana Viégas, 2a ed., Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 2005, pp.111-115.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Ficção reunida*, Curitiba, Ed. da UFRP, 2006.

PHILLIPS, William. *A partisan view: five decades of the literary life*, New York, Stein and Day, 1983.

PHILLIPS, William (org.) *Partisan Review: the 50th anniversary edition*, New York, Stein and Day, 1985.

PIERPONT, Claudia *Passionate minds: women rewriting the world*, New York, Vintage Books, 2001.

PINA-CABRAL, João "O limiar dos afetos: algumas considerações sobre a nomeação e a constituição de pessoas". Texto apresentado pela primeira vez como Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Campinas, em abril 2005.

PINA-CABRAL, João. "La soglia degli affetti: considerazioni sull'attribuzione del nome e la costruzione sociale della persona", *Antropologia* 5 (6), 2005, pp. 151-172.

PINHEIRO, Fernando. "A invenção da ordem: intelectuais católicos no Brasil", *Tempo Social*, n.19, junho de 2007, pp.33-49.

PISCITELLI, Adriana. "Corporalidades em confronto: gênero e nacionalidade no marco da indústria transnacional do sexo", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.22, n.64, 2007.

POLLOCK, Griselda. *Vision & difference: femininity, feminism and the histories of art*, Londres, Routledge, 1994.

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

PONTES, Heloisa. "Louis Jouvet e o nascimento da crítica e do teatro modernos no Brasil", *Novos Estudos Cebrap*, n.58, novembro de 2000, pp.113-129.

PONTES, Heloisa. "Entrevista com Antonio Candido", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.16, n. 47, outubro, 2001.

PONTES, Heloisa. "Retratos do Brasil: editores, editoras e 'coleções brasileira' nas décadas de 30, 40 e 50". In: Miceli (org.), *História das ciências sociais no Brasil*, 2ª ed., São Paulo, Sumaré, 2001, vol.1, pp.419-476.

PONTES, Heloisa. "Destins entremêlés: le *Grupo Clima*, la Faculté de Philosophie et le champ *culturel paulista* dans les années de 1930, 40 et 50". In: Mônica Raisa Schpun (ed.). *Élites brésiliennes: approches plurielles. Cahiers du Brésil Contemporain*, Paris, Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain, Maison des Sciences de l'Homme, n.47/48, 2002, pp.199-224

PONTES, Heloisa. "Ciudades e intelectuales: los 'neoyorquinos' de *Partisan Review* y los 'paulistas' de *Clima* entre 1930 y 1950", *Prismas. Revista de história intelectual*, Buenos Aires, ano 8, n.8, 2004, pp.183-204.

PONTES, Heloisa. "A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga", *Tempo Social*, vol.16, n.1, 2004, pp.231-262.

PONTES, Heloisa. "Modas e modos: uma leitura enviesada de O espírito das roupas", *Cadernos Pagu*, (22), junho de 2004, pp.13-46.

PONTES, Heloisa. "A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza", *Novos Estudos Cebrap*, n.74, março de 2006, pp.87-105.

PRADO, Antonio Arnoni. *1922- Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

PRADO, Antonio Arnoni. "O teatro de Décio de Almeida Prado", in: *Trincheira, palco e letras*, São Paulo, Cosac & Naif, 2004, pp.293-304.

PRADO, Décio de Almeida. "O teatro de Louis Jouvet em São Paulo", *Clima*, n.3, agosto de 1941.

PRADO, Décio de Almeida. "Ainda Louis Jouvet...", *Clima*, n.4, setembro de 1941.

PRADO, Décio de Almeida. "O teatro em São Paulo", *Clima*, n. 9, abril de 1942.

PRADO, Décio de Almeida. "Os Comediantes em São Paulo", *Clima*, n.13, agosto de 1944.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-64)*, São Paulo, Martins, 1964.

PRADO, Décio de Almeida. "Adeus a Cacilda", *O Estado de S. Paulo*, 15.6.1969.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário e o repertório*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1972.

PRADO, Décio de Almeida. "A moratória", in: Jorge Andrade, *Marta, a árvore, o relógio*, São Paulo, Perspectiva, 1986, pp.625-629.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*, São Paulo, Perspectiva, 1987.

- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- PRADO, Décio de Almeida. "Paulo Emílio na prisão", in: *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp.147-53.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947-1955*, São Paulo, Perspectiva, 2001.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-64)*, 2a ed., São Paulo, Perspectiva, 2002.
- PRADO, Luis André do. *Cacilda Becker: fúria santa*, São Paulo, Geração Editorial, 2002.
- RAHV, Philip. *Essays on literature and politics, 1932-1972* (org. Andrew Dvosin), Boston, Houghton Mifflin, 1978.
- RAMASSOTE, Rodrigo. *Formação dos desconfiados: Antonio Candido e a crítica literária acadêmica*, dissertação de mestrado em antropologia defendida na Unicamp, 2006.
- RAULINO, Berenice. *Berenice Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*, São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2002.
- REIS, Ângela. *Cinira Polonio, a divette carioca. Estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1999.
- REVUE d'HISTOIRE DU THÉÂTRE. Paris, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, n.158, avril-juin, 1998.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro, Record, 2000.
- RITO, Lúcia. *Fernanda Montenegro em o exercício da paixão*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrelas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- RODRIGUES, Nelson. "Toda nudez será castigada", in: *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, 2a ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, vol.4, 2004.
- ROLLAND, Denis. *Louis Jouvet et le Théâtre d'Athénée : 'promeneurs de rêves' en guerre de la France au Brésil*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*, São Paulo, Perspectiva, Edusp e Ed. da Unicamp, 1993.
- ROSSELLI, John. *Singers of Italian opera: the history of a profession*, Cambridge University Press, 1992.

- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*, tradução e apresentação de Yan Michalski, 2ª. ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- ROSSI, Luis Gustavo. “*As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30*”, dissertação de mestrado em antropologia defendida na Unicamp, 2004.
- ROUBINE, Jean-Jacques (1998): *A linguagem da encenação teatral*, tradução e apresentação de Yan Michalski, 2ª. ed., Rio de Janeiro: Zahar.
- RUBINO, Silvana. *As Fachadas da História: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*, dissertação de mestrado em antropologia defendida na Unicamp, 1991.
- SAHLINS, Marshall. *Culture and Practical Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.
- SAPIRO, Gisele. *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- SARLO, Beatriz. *La pasión e y la excepción*, Buenos Aires, Siglo 21 Editores Argentina, 2003.
- SCHORSKE, Carl. “Grace and the word: Austria’s two cultures and their modern fate”, in: *Thinking with history: explorations in the passage to modernism*”, Princeton University Press, 1998.
- SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena e COSTA Vanda. *Tempos de Capanema*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-68”, in: *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. “Saudação a Antonio Candido”, in: *Antonio Candido & Roberto Schwarz: a homenagem na Unicamp*, Campinas, Ed. da Unicamp, 1988, pp.9-23.
- SHATZKY, Joel and TAUB, Michael (orgs.). *Contemporary Jewish American dramatists and poets: a bio-critical sourcebook*, Greenwood Press, 1999.
- SIMIONI, Ana Paula. *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*, tese de doutorado em sociologia defendida na Usp, 2004.
- SIMIONI, Ana Paula. “Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.17, n.50, outubro de 2002, pp.143-159.
- SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*, São Paulo, Nova Alexandria, 1995.

SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: la casa José Olympio y la institución del libro nacional*, tese de doutorado em antropologia defendida no Museu Nacional, 1998.

TAVARES, Zulmira. "O antes e o depois". In: Carlos Augusto Calil e Maria Tereza Machado (orgs.) *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*, São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986, pp.179-186.

TESTEMUNHOS. *Teatro experimental do negro*, Rio de Janeiro, Edições GRD, 1966.

TRIGO, Maria Helena Bueno. *Espaços e tempos vividos: estudo sobre os códigos de sociabilidade e relações de gênero na Faculdade de Filosofia da Usp (1934-1970)*, tese de doutorado em sociologia defendida na Usp, 1997.

TRILLING, Diana. *We must march my darlings: a critical decade*, New York, Harcourt Brace, 1977.

VARGAS, Maria Thereza e FERNANDES, Nanci (orgs.). *Uma atriz: Cacilda Becker*, 2^a. ed. revista, São Paulo, Perspectiva, 1995.

VICENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*, São Paulo, Perspectiva, 1992.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, *Araweté: os deuses canibais*, Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

WAIZBORT, Leopoldo. *O Asmodeu dialético*, São Paulo, tese de livre-docência em sociologia, USP, 2003.

WALD, Alan. *The New York intellectuals: the rise and decline of the anti-stalinist left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1987.

WEISBER, Gabriel Weisber & BECHER, Jane. *Overcoming all obstacles: the women of the Académie Julian*, New York/ Londres, The Dahesh Museum/Rutgers University Press, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade, 1780-1950*, São Paulo, Ed. Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond. "The Bloomsbury fraction", in: *Problems in materialism and culture*, London, Verso Editions, 1982, pp.148-169.

WILLIAMS, Raymond. *Drama in performance*, Middlesex, Penguin Books, 1972 [(1^a ed. 1954)].

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

WILSON, Edmund. *Os anos 20: extraído dos cadernos e diários*, São Paulo, Companhia das Letras, 1975.

WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia. Escritores e atores na história*, Tradução de Paulo Henriques Britto, São Paulo, Companhia das Letras, 1986 [1^a.ed.1940].

XAVIER, Ismail. "A estratégia do crítico". In: Carlos Augusto Calil e Maria Tereza Machado (orgs.) *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*, São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986, pp.217-222.