

32 Encontro Anual da Anpocs

GT: Pensamento Social no Brasil.

Título do trabalho: Intérpretes da metrópole. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968

Autora: Heloisa Pontes (profa. do Departamento de Antropologia da Unicamp, pesquisadora do Pagu, Núcleo de Estudos de Gênero, bolsista de produtividade em pesquisa do Cnpq).

Intérpretes da metrópole. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*.

Heloisa Pontes

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

* O título desta comunicação é o mesmo da tese de livre-docência apresentada pela autora em março de 2008 na Unicamp

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 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 procurarei apontar a partir da análise do que ocorreu nas décadas de 1940 e 1950 em São Paulo⁴. Na capital paulista e nesse período, assiste-se à implantação de um sistema cultural denso e diversificado, que 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 de alterações na estrutura social – neste caso local, decorrentes do processo de metropolização por que passava a cidade. 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

¹ Cf. Erich Auerbach, “La cour e la ville”, in: *Ensaio de literatura ocidental*, São Paulo, Duas Cidades, 2007, p.268

² Cf. Carl Schorske, *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

³ Cf. Carl Schorske, “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.

⁴ Para um aprofundamento dessa questão, ver Heloisa Pontes, *Intérpretes da metrópole. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-68*, tese de livre-docência apresentada ao Departamento de Antropologia da Unicamp, em março de 2008.

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 paulista, tendo como contraponto o Rio de Janeiro e Nova York. Movidas por pressões políticas, perseguições étnicas, ausência ou vislumbre de novas perspectivas profissionais - decorrentes ou amplificadas pelas conseqüências da Segunda Guerra na Europa - essas presenças estrangeiras, 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 indelévels, 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.

Nesse sentido, um dos desafios do trabalho é o de entender as razões que levaram as atrizes pesquisadas - Cacilda Becker, Clyede Yáconis, Maria Della Costa, Tônia Carrero, Nydia Lícia e Fernanda Montenegro - a conquistar tamanho prestígio na cena teatral ao longo dos anos de 1940 e 50. Nesse período e nas palavras d atriz Maria Della Costa, “**as mulheres mandavam no teatro**”⁵. Essa experiência, longe de ser auto-evidente, contrasta com a vivência das atrizes que as sucederam em termos geracionais, caso, por exemplo de Dina Sfat, que se e projetou na cena teatral paulista em 1963, após a sua inserção no Teatro de Arena. Reconhecida como atriz de teatro, televisão e cinema, Dina Sfat lamentava-se por ter feito menos cinema do que gostaria. Em suas palavras

⁵ Trecho da entrevista que Maria Della Costa concedeu ao jornal *A Tribuna de Santos*, em 26/02/1984.

“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”⁶.

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 Delsaut⁷, 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 moderna. De um lado, os grupos amadores criados na década de 1940⁸ e integrados por jovens de classe média ou de elite⁹. De outro lado, os projetos que

⁶ Cf. Dina Sfat e Mara Caballero, *Dina Sfat: palmas pra que te quero*, 2a ed. Rio de Janeiro, Nórdica, 1988, pp.232-233.

⁷ Cf. Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut “Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1975.

⁸ 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 brasileiro.

⁹ Sobre Os Comediantes, ver *Dionysios*, n. 22, 1975. Sobre Nelson Rodrigues, ver Ruy Castro, *O anjo pornográfico*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992; Sábato Magaldi, *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1987; Adriana Facina, *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004. Para

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, assim como 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”¹⁰. 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 cacos¹¹ - 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; Tônia Carrero, Adolfo Celi e Paulo Autran; Cacilda Becker e Walmor Chagas. Ou, ainda, a companhia de Maria Della Costa e Sandro Polônio.

Nesse cenário, a cidade de São Paulo protagonizou um papel central. Mais provinciana e paradoxalmente mais cosmopolita que o Rio de Janeiro - então capital política e, em vários aspectos, cultural do país - São Paulo se tornou, a partir de meados dos anos de 1940, o centro das experimentações no âmbito da cultura. 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. Nas palavras de Gilda

uma visão geral do teatro brasileiro no período, conferir Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1988.

¹⁰ Cf. Tania Brandão, *Teatro dos Sete: a máquina de repetir e a fábrica de estrelas*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2002, p.72.

¹¹ 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.

“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”¹².

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, como mostrou Gilda de Mello e Souza no ensaio “Teatro ao Sul”¹³. Quase como uma vinheta, este ensaio condensa o argumento que procurei desdobrar em *Intérpretes da metrópole*¹⁴.

Em franco processo de metropolização, correlato à criação de novas linguagens, como mostrou Maria Arminda do Nascimento Arruda¹⁵, São Paulo se tornou o pólo da universidade e do teatro, ambos de feitio moderno, em parte como decorrência da presença e contribuição dos estrangeiros que se vincularam a esses empreendimentos. No teatro, encontravam-se diretores de nacionalidades diversas, como o polonês Ziembinski, os franceses, Jouvett e Henriette Morineau, os italianos, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Luciano Salce, Flamínio Bollini Cerri e Alberto D’Aversa, o belga Maurice Vaneau. Na universidade, os integrantes da Missão Francesa, como Jean Magüé, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig, Roger Bastide, entre outros.

As (notáveis) transformações que tiveram lugar no sistema intelectual e cultural paulista a partir da criação e consolidação da universidade e da implantação do teatro moderno são inseparáveis da presença desses estrangeiros e impensáveis sem a atuação deles. Sob a pressão de escolhas políticas radicalizadas pela situação da Segunda Guerra na Europa ou sob os efeitos do pós Guerra, que encurtou as possibilidades de realização profissional, vários deles permaneceram mais tempo no país do que o

¹² Cf. Gilda de Melo e Souza, “Teatro ao sul”, *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 110.

¹³ Nele e nas palavras de outro crítico, com passagem como ela pela sociologia paulista, Roberto Schwarz, Gilda “circula livremente entre as observações estéticas e as reflexões sociais, fazendo com que umas beneficiem a compreensão das outras”. O ensaio oferece, assim, uma “bela idéia do que pode a crítica literária, como esforço de conhecimento e como escrita” Cf. Roberto Schwarz, “Um ensaio entre a análise estética e as reflexões sociais”, publicado no “Caderno de Cultura” do jornal *O Estado de S.Paulo*, em 30 de dezembro de 2007.

¹⁴ Cf. Heloisa Pontes, *op.cit.*

¹⁵ Cf. Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura: São Paulo meio de século*, Bauru, Edusc, 2001.

previsto de início. 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), uma cidade como São Paulo (que rapidamente ganhava ares e estatura de metrópole, atestada por mudanças significativas na estrutura social), 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 virtude da Guerra, deu-se a implantação de um sistema cultural e intelectual complexo, sem precedentes na nossa história.

Nesse contexto, São Paulo se tornou 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 Teatro Brasileiro de Comédia voltaram a residir no Rio de Janeiro, como foi o caso de Tônia Carrero e Fernanda Montenegro, para cita duas das mais renomadas atrizes da época.¹⁶

O renome conquistado pelas atrizes analisadas é inseparável do reconhecimento que tiveram como intérpretes. Mas não só. Tal renome é também uma derivação da autoridade cultural e social desfrutada pelo público cativo do Teatro Brasileiro de Comédia. O TBC foi responsável pela elevação de status das atrizes e de todo o elenco da companhia. Como se sabe, no Brasil (mas não só) as atrizes de teatro foram por muito tempo 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 ela 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, elegi 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

¹⁶ 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*, tese de doutorado em história defendida na UFRJ, 2 vols., 1988, pp. 110-120; Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura: São Paulo meio de século*, op.cit. e Davi José Lessa Mattos, *O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950*, São Paulo, Códex, 2002.

da autoridade cultural e intelectual, entre 1940 e finais dos anos de 1960¹⁷. 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 possíveis e as perspectivas distintas de carreira que se abriram no período para as intelectuais e para as atrizes.

* * *

Inscrita no âmbito da história social, da sociologia da cultura e da antropologia das relações de gênero, *Intérpretes da metrópole* (minha tese de livre-docência de onde extrai parte desta comunicação) 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

¹⁷ Para uma discussão vigorosa sobre a relação entre nome, renome e gênero, assim como sobre a questão da “notoriedade retrospectiva”, isto é, o modo “com o renome adquirido a partir de um certo momento, pode iluminar a vida inteira de um personagem” e ofuscar a de outro, ver Mariza Corrêa, *Antropólogas e antropologia*, Belo Horizonte, Ed. da Ufmg, 2003, p.22. Cf. também, Maria de Lourdes Euletério, *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos, 1890-1930*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2005.

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 ponto das inflexões de gênero no campo intelectual 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 Jovet 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 revigoreamento 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”¹⁸ 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”¹⁹, 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

¹⁸ Cf. Sábato Magaldi, “Consciência privilegiada do teatro”, in: Décio de Almeida Prado, *Apresentação do teatro moderno brasileiro: crítica teatral de 1947-1955*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p.ix.

¹⁹ Cf. João de Pina-Cabral. “O limiar dos afetos: algumas considerações sobre nomeação e a constituição social de pessoas”, Texto apresentado como Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Unicamp, em abril de 2005, p.1. Para um aprofundamento da questão da nomeação e suas implicações, consultar os artigos que integram o dossiê, “Outros nomes, histórias cruzadas, os nomes de pessoa em português”, organizado por João de Pina-Cabral e publicado na revista *Etnográfica*, vol.12, n.1, maio de 2008.

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 do trabalho, 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 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.

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 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-popular²⁰, 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

²⁰ Para a localização dessa discussão no panorama dos dilemas enfrentados pela intelectualidade brasileira, ver Ruben Oliven, “Cultura e modernidade no Brasil”, *São Paulo em Perspectiva*, vol. 15, n.2, abril-junho, 2001.

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 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, o trabalho 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 do trabalho, 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 revista²¹. No decênio de 1940, com a criação de grupos amadores e com a

²¹ 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

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 Cultura²². 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”²³, apesar do golpe militar e da ditadura, e o país, nas palavras de Roberto Schwarz, “estava irreconhecivelmente inteligente”²⁴.

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”²⁵ e o teatro de 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”²⁶ - 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”²⁷ - para completar o raciocínio com a formulação precisa de Schwarz. Essa combinação entre “a cena ‘rebaixada’ e um público ativista”²⁸ 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

que mais empolgou o público”. Cf. David José Lessa Mattos, *O espetáculo da cultura paulista*, op.cit.. 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*, Campinas, Ed. da Unicamp, 1999.

²² Para uma visão geral desses novos empreendimentos culturais e teatrais, ver Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro, Record, 2000.

²³ Cf. Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-68”, in: *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p.62.

²⁴ Idem, p.69.

²⁵ Idem, p.81.

²⁶ Cf. Marcos Napolitano, “A arte engajada e seus públicos, 1955-1968”, *Estudos Históricos*, n.28, junho de 2001.

²⁷ Cf. Roberto Schwarz, “Cultura e política”, op., cit, p.81.

²⁸ Idem, ibdem.

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”²⁹. 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”³⁰.

Razões externas à história interna do teatro brasileiro também estão presentes na delimitação do recorte cronológico adotado ao longo do trabalho. 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 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

²⁹ Cf. Luis André do Prado, *Cacilda Becker: fúria santa*, São Paulo, Geração Editorial, 2002, p.519

³⁰ 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.

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 Virgínia 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. 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”.