

A burla do gênero

Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga

Heloisa Pontes

Corpo, nome, marca, gênero

Um dos domínios sociais e simbólicos mais intrigantes na circunscrição das relações de gênero diz respeito às conexões entre corpo, marca, 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 maioria e o avanço na “carreira” social. Sabemos, por exemplo, a partir da documentação deixada pelos viajantes e cronistas dos séculos XVI e XVII, e brilhantemente analisada por Florestan Fernandes, que, para os homens da sociedade Tupinambá, fazer a guerra, sacrificar ritualmente os prisioneiros, ganhar nome e renome eram a face e a 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

paternidade, munia-se de atributos religiosos, assegurava a sua vida futura (Fernandes, 1970). 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” (1986, p. 660).

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 mostra Bourdieu. Assentados na exclusão e na violência simbólica, eles visam a 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” (Bourdieu, 1996a, p. 97). No caso, por exemplo, 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).

Há algo nessa 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 notável análise 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” (Baxandall 1991, p. 31). Até 1410, 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 ultramarino e sua substituição “pelo consumo igualmente ostensivo de uma outra coisa – a habilidade do pin-

tor” (*Idem*, p. 26). Nesse processo, o problema da autoria e do nome do pintor começa a ganhar vulto justamente por meio da perícia e da habilidade em pintar os corpos dos retratados, fossem eles os anjos, as madonas ou as figuras alegóricas¹.

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 seu nome conhecido e reconhecido. Como mostram estudos recentes voltados para a análise da inflexão das dimensões 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 do estudo do modelo vivo, as pintoras da época não obtiveram, nem de longe, o mesmo reconhecimento dos seus pares, clientes ou mecenas. Se, nesse período, o nome de um pintor de prestígio estava intimamente associado à sua destreza na pintura histórica e à sua 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 da produção cultural e intelectual (segundo vários dos estudos desenvolvidos pela sociologia e pela história da cultura²) e, especialmente, no campo da pintura, “há questões aparentemente exteriores ao mundo da estética” que, como mostra Ana Paula Simioni,

[...] 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 eivado de constrangimentos e relações de poder (2002, p. 147).

Nome, renome, autoridade intelectual e cultural

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, nesse sentido, no círculo

1. 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 (1991) são inequívocos nessa direção. Ao encomendar uma pintura, os grandes clientes da época estipulavam claramente uma distinção entre 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 os rostos, as mãos e tudo que envolvesse a expressão dos sentimentos e dos movimentos.

2. Ver, entre outros, os seguintes trabalhos: Baxandall (1991); Clark (1986); Arruda (2001); Gluck (1985); Bender (1987); Bourdieu (1984; 1996b); Elias (1985; 1995); Schorske (1993); Williams (1982, 1989); Miceli (1997).

de intelectuais, escritores e críticos do Bloomsbury Group, na Inglaterra, e do 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, como mostrei em outro trabalho (Pontes, 1998), 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 estética³) apenas confirma a assimetria das relações de gênero no interior desses círculos.

3. Para um detalhamento maior da sociologia estética praticada por Gilda de Mello e Souza, ver Pontes (2004).

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 seu 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” (Corrêa, 1995, p. 109). Decepcionada com o resultado dessa busca, em que Dina ora aparecia como uma referência secundária, ora desaparecia sob a rubrica “casal Lévi-Strauss”, ora, ainda, tornava-se apenas a “mulher de Lévi-Strauss”, Mariza deu “tratos à bola” e enveredou pela questão da “notoriedade retrospectiva”, isto é, pelo modo “como o renome adquirido a partir de um certo momento pode iluminar a vida inteira de um personagem” e ofuscar a de outro.

4. Situação não muito diferente, ainda que com conteúdos distintos, daquela vivida na sociedade Xavante, em que um homem, como mostra Maybury-Lewis, “deve ter, teoricamente, no mínimo quatro nomes”, enquanto as mulheres “podem crescer sem nome” (1984, p. 113).

Refletindo sobre a “notoriedade retrospectiva” de Lévi-Strauss e o “esquecimento” de Dina, a autora começou a se perguntar 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 seus nome próprio, mesmo quando descasadas, como no caso de Dina” (*Idem*, p. 113)⁴.

Diante desse e de outros exemplos, cabe a pergunta: o que significa um nome e quais são as conexões entre nome, gênero e corpo? Mariza Corrêa abre pistas instigantes para começarmos a responder essa 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” (Corrêa,

2003, p. 22), que, com frequência, o adquirem ao casar. Renomeadas, as mulheres tornam-se “esposas”.

Se isso se aplica às mulheres de um modo geral, como entender os casos que contrariam, se não a regra, ao menos a sua abrangência explicativa? Um exemplo vigoroso nessa direção é dado pela história do teatro brasileiro. Mais do que em qualquer outra esfera da produção cultural e intelectual brasileira até os anos de 1950, no teatro as mulheres conquistaram mais cedo e de forma eloqüente o nome próprio e o renome a ele associado. Sendo um dos bens simbólicos mais prezados nessas esferas, como mostrou Bourdieu (1984; 1975), o “nome próprio” funciona como uma marca ou uma “grife” que, em virtude desses processos intrigantes de alquimia social, tem o efeito “mágico” de produzir uma “curiosa contaminação de prestígio” para tudo e todos que gravitam ao seu redor⁵. “Glória de empréstimo”, diria outro arguto analista da vida em sociedade, no caso o nosso escritor Machado de Assis.

No caso do teatro brasileiro, o prestígio decorrente dessa “assinatura” é inseparável dos empreendimentos ligados aos movimentos de implantação e consolidação da sua dimensão propriamente moderna. Tanto nos grupos amadores criados na década de 1940 – como o GUT (Grupo Universitário de Teatro), dirigido por Décio de Almeida Prado; o GTE (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 de Janeiro, em 1943, sob a direção de Ziembinski, como o marco zero do moderno teatro brasileiro⁶ – quanto nos projetos que implicaram a profissionalização da atividade teatral, como o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), 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, as atrizes tiveram uma atuação e uma projeção excepcional, só alcançadas na música popular, em que se destacaram como cantoras e ganharam uma popularidade expressiva. Mas o prestígio que as últimas desfrutaram no período não parece se igualar ao das atrizes que atuaram 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 predomi-

5. Para um desenvolvimento dessa idéia em outro contexto, ver Pontes (2003).

6. Sobre Os Comediantes, ver a edição monográfica sobre o grupo, *Dionysos*, 22 (1975). Sobre o impacto da direção de Ziembinski em *Vestido de noiva*, ver Michaski (1995). Sobre Nelson Rodrigues, ver Castro (1992) e Magaldi (1987). Para uma visão geral do teatro brasileiro no período, conferir Prado (1988).

7. Eliminado no teatro moderno, o ponto era uma presença obrigatória no teatro popular, no qual atores e atrizes, submetidos a outro ritmo e concepção de trabalho, não tinham tempo nem se preocupavam em decorar suas falas. Contavam, para tanto, com o ponto, que, escondido da platéia, soprava as falas das personagens para os atores. 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. A atriz Dercy Gonçalves, comedianta de mão cheia, se notabilizou junto ao público por esse tipo de procedimento.

8. Sugestiva nessa direção é a reflexão de Décio de Almeida Prado a respeito do sucesso alcançado pelo ator Procópio Ferreira na primeira metade do século passado. Em suas palavras, “por quase três décadas ele reinara incontestemente – o ator mais engraçado de um teatro que se queria unicamente cômico. *Recebera inclusive a mais alta homenagem prestada aos*

nantemente “junto a camadas sociais diferentes daquelas que desde o século XIX geravam os elencos nacionais, em geral de origem bastante humilde” (Brandão, 2002, p. 72). Sem perder de vista as diferenças consideráveis entre um e outro – evidenciadas sobretudo pelo trabalho dos diretores e dos cenógrafos, pela escolha do repertório, pelas exigências do ensaio prolongado, pela eliminação do ponto e dos cacos⁷ –, 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 de 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.

Domínio instigante para adensarmos a etnografia das relações de gênero e suas inflexões na estrutura e na dinâmica dos campos de produção cultural, o caso do teatro e a notoriedade de várias de suas atrizes são tema privilegiado para uma análise mais detida das conexões entre corpo, gênero, nome e convenções. De um lado porque, diferentemente do que ocorre em outros espaços profissionais, a ligação entre esses domínios adquire no teatro contornos singulares⁸.

Pensemos, por exemplo e de forma contrastiva, no caso das modelos que “emprestam” o seu 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, as modelos vêm ganhando um espaço de projeção e reconhecimento impensáveis em tempos anteriores. Poucas mulheres foram tão fotografadas no mundo 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 associado criam constrangimentos específicos para as atrizes, distintos daqueles enfrentados pelos atores. Nem todos os papéis podem ser representados por todos, não só em virtude do “talento” de cada um, mas também por injunções “extra-artísticas”. Uma atriz de 70 anos não pode, em princípio, fazer o papel de uma mocinha de 20, tampouco esta pode representar a maturidade física, psicológica ou emocional da primeira. Mas

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 pelo tempo⁹ ou pela natureza imaginária do gênero. Uma grande atriz, diferentemente de uma modelo famosa, “sobrevive” à idade e às marcas deixadas pelo tempo em seu corpo. Um dos exemplos mais eloqüentes nesse sentido é, sem dúvida, o de Fernanda Montenegro.

Em relação ao gênero, um exemplo fascinante nessa direção é dado pelos 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 poderiam assim 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, faziam os papéis femininos mais requisitados pelos espetáculos de ópera da época. Naquele contexto, “soprano” significava, segundo Rosselli, “mais agudo ou mais elevado, uma noção levada a sério por uma sociedade que era ao mesmo tempo guiada por uma concepção estrita de hierarquia e tendente a infundir ordem hierárquica em formas captadas pelos sentidos” (1992, p. 34).

Toda arte – e o teatro em especial – é, segundo Anatol Rosenfeld, “ligada a convenções, já tornadas inconscientes e quase despercebidas, e nenhuma arte existe que queira imitar simplesmente a vida” (1993, p. 79)¹⁰. Se assim o é, temos que nos livrar de vez de qualquer concepção naturalizante ou essencialista no tocante às relações de gênero e às razões pressupostas para explicar o destaque das atrizes no campo do teatro brasileiro. A idéia de que elas teriam conquistado essa 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 princípio a participação de homens e de mulheres, não se sustenta empírica e historicamente. Basta lembrar, com a ajuda de Anatol Rosenfeld, que o “teatro grego não admitia a presença de atrizes” (*Idem*, p. 85). Com o auxílio das máscaras, os atores gregos podiam desempenhar todos os papéis. Tempos depois, durante grande parte da Idade Média, existiu, segundo Rosenfeld, “uma corrente teatral cômica, ao lado da religiosa dos mistérios, de caráter carnavalesco, freqüentemente pornográfica,

seus 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” (1993, p. 43, grifos meus).

9. Para uma discussão densa dos constrangimentos sociais e culturais do envelhecimento na sociedade contemporânea, ver Debert (1999).

10. Para uma discussão estimulante sobre a questão das convenções no plano pictórico, consultar o ensaio brilhante do historiador Carlo Ginzburg (1989). A idéia de que a representação, no plano pictórico, supõe a intervenção de uma tradição e de um esquema (“essa conjuntura inicial destinada a ser continuamente corrigida e modificada”, segundo Ginzburg [p.86]) traz consigo duas implicações analíticas. Em primeiro lugar, a pressuposição formulada por Wölfflin, de que “todos os quadros devem mais a outros quadros do que à observação direta da realidade” (*apud* Ginzburg, p. 86), ou, nas pa-

lavras de Gombrich, de que “o artista pode copiar a realidade referindo-se unicamente a outros quadros”. Em segundo lugar, a certeza de que “a leitura de uma imagem nunca é óbvia, na medida em que o observador se depara sempre com uma mensagem ambígua [...]. E a ambigüidade, segundo Gombrich, é a chave de todo o problema da leitura da imagem” (*apud* Ginzburg, p. 84).

em [que todos] os papéis femininos eram desempenhados por homens” (*Idem*, p. 89).

Por tudo isso, o caso do teatro, ao oferecer um dos exemplos mais bem-sucedidos da importância das mulheres num campo de produção cultural, abre novas pistas para a análise das relações de gênero em sua interface com a questão do corpo e das convenções sociais e artísticas, conforme tentarei mostrar a seguir a partir da apreensão de algumas dimensões significativas da carreira de Cacilda Becker.

Uma pessoa e um teatro: Cacilda Becker

Muito já foi dito e escrito sobre Cacilda Becker (1921-1969). Referência obrigatória nos estudos acadêmicos e registros jornalísticos da história do teatro brasileiro nos anos de 1940 a 1970, ela comparece, nas últimas três décadas, como título dos seguintes livros: *Uma atriz: Cacilda Becker* (1983), *Cacilda Becker: o teatro e suas chamadas* (1995) e *Cacilda Becker: fúria santa* (2002). Os dois primeiros foram redigidos ou organizados por mulheres diretamente ligadas à cena teatral, quer na condição de intérpretes e estudiosas de sua história, como 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 Sábato 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 de sua profissionalização, a partir de 1946, no jornal *O Estado de S. Paulo*.

Se o ano de ingresso no mundo do teatro foi o mesmo, completamente distintas, no entanto, eram as concepções de ambos sobre as artes cênicas. 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,



Cacilda Becker como Mary Stuart, no TBC, setembro de 1955. Acervo Fredi Kleemann, Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo. Foto cedida pela editora Geração Editorial.

econômico e cultural), e vendo esvaír o sonho juvenil de ser dançarina, Cacilda mudou-se de Santos para o Rio de Janeiro 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” (Prado, 1969) – 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 quinze em quinze dias. Os atores 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? (trecho de depoimento de Cacilda Becker, cf. Vargas e Fernandes, 1995, p. 34).

11. Definido como “uma forma de associação baseada na estima profissional e no respeito recíproco”, o Cartel garantia a cada um dos seus quatro integrantes 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, eles comprometiam-se a se solidarizar “em todos os assuntos em que os interesses profissionais e morais de cada um deles estivessem em jogo” (cf. Jovet *et al.*, 1997, p. 188).

12. Sobre a influência de Jovet na formação teatral de Décio, ver Bernstein (1995); Pontes (2000); Magaldi (2001, pp. ix-xv). Para um detalhamento maior da trajetória de Décio como crítico e historiador do teatro, ver Faria, Arêas e Aguiar (1997).

Ou, melhor, por quase todo o teatro. Isto é, pela maioria dos integrantes do teatro profissional. Mas não pelos amadores (atores, diretores e críticos, como Décio, por exemplo) 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 Décio 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 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” (1993b, p. 141). 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 (*Idem, ibidem*).

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, em Paris, por Louis Jovet, Charles Dullin, George Pitoëff e Gaston Baty)¹¹, Décio estava empenhado em fazer valer aqui a hierarquia de valores que recebera dos ensinamentos de Jovet, os quais concediam ao texto o lugar central, relegando a um segundo plano, ainda que fundamental, os atores e até mesmo os diretores¹². 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 22 anos que escreveu para

esse jornal. No decorrer desse tempo, ele foi de longe o crítico que melhor rastreou, acompanhou e avaliou os 28 anos de carreira da atriz.

Cacilda, que de início nada sabia sobre teatro e que, quando começou a se enfrontar no meio, não se envergonharia 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 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 Comédia¹³. Capitaneados por Franco Zampari, secundados pelo apoio recebido do jornal *O Estado de S. Paulo* e aplaudidos por um público de extração majoritariamente burguesa, 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 (1993a, pp. 95-96).

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 firmava-se como a “consciência privilegiada” da renovação da cena teatral paulista, na feliz expressão de Sábato Magaldi (2002, p. ix). A cada nova montagem do TBC e a cada nova representação de Cacilda, os elogios multiplicavam-se em sua coluna não assinada, sob a forma de

13. Para uma visão mais abrangente das transformações que se estavam produzindo no teatro em São Paulo na época, ver Guzik (1986); *Dionysos* (set. 1980); Lessa (2002). Ver ainda Galvão (1981) e, especialmente, Arruda (2001), para uma análise densa das mudanças culturais que tiveram lugar em São Paulo nas décadas de 1940 e 1950.

notas da redação (como era costume naquela época) em *O Estado de S. Paulo*. Vindas 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 pauta, iniciada com uma avaliação do texto e do trabalho do diretor, passando pelo dos atores e dos cenógrafos e encerrando-se com uma visão geral do espetáculo –, tais avaliações entusiasmadas nada têm dos elogios “bom-bons”, tão comuns nas críticas impressionistas.

Emitidos por Décio e aplicados a Cacilda, os elogios vêm 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 de Janeiro e São Paulo, ela atuara como 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, 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 sua carreira deslanchou de fato, como resultado de um conjunto de circunstâncias muito precisas, no interior das quais se mesclam condicionantes de ordem biográfica, social, institucional e artística. Sobre isso falaremos 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 ganha-a 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, permitia-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”¹⁴ – 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” (Prado, 2001, p. 247).

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 [...] (*Idem*, p. 255)

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” (*Idem*, p. 254).

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

14. 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 Livraria Martins Editora, de São Paulo, data de 1956. Em 2001, esse livro foi reeditado pela Perspectiva, com um prefácio de Sábato Magaldi.

Cacilda e que, pelo menos tão 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 da criação e da 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 (*Idem*, p. 262).

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-chave 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 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 volta-gem 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 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, fun-



Cacilda Becker representando o menino Pega-Fogo, no TBC, dezembro de 1950. Foto cedida pela editora Geração Editorial.

damentalmente, a sua “flama interior” (Prado, 2002, pp. 4-5), nas certas 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 Record de São Paulo¹⁵. Na sua avaliação, em entrevista concedida em Roma, em 1981, a singularidade de Cacilda residia em sua

15. Para uma análise detida da trajetória artística de Jaccobi, ver Raulino (2002).

[...] capacidade de tradução do papel escrito em pauta fisiológica – se é lícito dizer assim. [...] Logo que ela começava a pronunciar as palavras, 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 (*apud* Vargas e Fernandes, 1995, p. 137).

16. 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). Essa avaliação de Jaccobi é amplificada nas palavras do belga Maurice Vaneau¹⁶, que a dirigiu no papel de Marta, em *Quem tem medo de Virgínia Woolf*, de Edward Albee, em 1965, um dos maiores sucessos da atriz na década de 1960, quando ela já era dona de 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”. Comparando-a com as grandes atrizes do mundo, Vaneau afirmou, em entrevista concedida em junho de 1981, 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 (*apud* Vargas e Fernandes, 1995, pp. 150-151).

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 tenho 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 quarenta 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 (trecho de depoimento de Cacilda Becker, cf. Vargas e Fernandes, 1995, p. 43).

Tais atributos, porém, nem de longe comprometeram a carreira da atriz. Quando da sua morte prematura e chocante, ocorrida em 1969, como conseqüência de um derrame 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 póstuma. 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,

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.
 Eram 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 pelos seus atributos físicos

menos favoráveis, isso se deve, antes de tudo, às artimanhas produzidas pelas 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 prefeita de São Paulo, Marta Suplicy, 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 sua pele e a cor dos 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 temas adequados apenas para colunistas sociais e seus leitores – segmentados por classe, gênero e raça, nas diversas revistas que inundam as bancas de jornais¹⁷. Mas não para analistas com preocupações mais “sérias”. “Fúteis” e “mundanos”, esses temas nem sequer chegam a ser considerados 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, atentos 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 trajetória da atriz que, não muito bem-sucedida no teatro de revista, destituída dos atributos físicos necessários para se

17. Para uma análise abrangente da lógica que preside a organização desse ramo da indústria cultural, ver Mira (2001).

ombrear às estrelas da época, tornou-se, a partir do seu casamento com Perón, 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, Sarlo faz um brilhante escrutínio de sua morfologia corporal, por meio da apreensão dos seus vestidos, penteados, adereços, poses, trejeitos, jóias, do tingimento dourado dos cabelos, do esmalte vermelho nas unhas, de suas fotos 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 uma das análises mais inovadoras sobre a importância do corpo real como forma visível do corpo político.

Gilda de Mello e Souza, por sua vez, em seu ensaio de sociologia estética sobre a moda no século XIX (1987), 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” (1987, p. 29). Nesse estudo, Gilda dá ao assunto a dimensão espiralada que lhe é própria. Ou seja, inicia o seu ensaio pela abordagem da moda como arte, passa pela ligação da moda com a divisão de classes, detém-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 as festas, como 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 seus portadores, significação máxima na interação social¹⁸.

Voltando a Cacilda: fosse outra a época, e a sua magreza – que tanto chamou a atenção em virtude dos padrões de beleza da época (seu peso raramente atingia 47 quilos) e pelo 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 de 1960. 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:

18. Para uma reflexão mais detida desse trabalho de Gilda, ver Eulálio (1987); Aguiar (1999); Pontes (2004).

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 mesmo, muito Audrey Hepburn... E fui considerada, na época, pessoa não feita para o cinema, isto é, antifotogênica, de ossos expostos etc. Muitos 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... (trecho do depoimento de Cacilda Becker reproduzido em Prado, 2002, p. 226).

Emitido nos anos de 1960, esse comentário de Cacilda, especialmente em sua parte final, seria assinado embaixo por Giovani Martucelli, seu cabeleireiro, amigo e um dos admiradores mais entusiastas da sua imagem corporal. 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 daquela década), prestigiava estilistas brasileiros como Denner, Clodovil e Hugo Castelana, adorava Dior e Chanel –, Martucelli ressalta que “ela tinha um corpo espetacular, era magra, tudo nela vestia bem” (*apud* Prado, 2002, p. 488).



Cacilda como “mulher elegante” nos anos de 1960. Trajando Dior, ela se dirige ao Dops, acompanhada por Walmor Chagas (seu segundo marido), para prestar depoimento em sindicância que apurava a infiltração comunista no meio teatral paulista. Acervo *Última Hora*/Folha Imagem. Foto cedida pela editora Geração Editorial.

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 elegante, nem bonita, Cacilda chamou a atenção do crítico, diretor amador e um dos mais empenhados protagonistas do movimento de renovação do teatro brasileiro, Alfredo Mesquita, pela ausência quase absoluta desses atributos. Formado em Direito em 1932, 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 de peças 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 1940), o ator amador Abílio Pereira de Almeida e alguns estudantes da Faculdade de Filosofia, como Décio de Almeida Prado e Gilda de Mello e Souza¹⁹. 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 Companhia em seu “adorável duplex do Edifício Esther”, localizado no centro de São Paulo.

Uns dos últimos convidados a chegar foram os “primeiros atores” da companhia, Roulien e Laura Suarez. “Mas chegando”, relembra 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 *castellano* 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”).

E prossegue:

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 treme-

19. Ver Prado (1993a) e também o depoimento de Alfredo Mesquita (1979).

licar-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 (Mesquita, 1995, pp. 82-83).

Dois anos depois, Alfredo tornaria a ser apresentado a Cacilda, desta vez por intermediação 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 cabeleira alourada, magérrima, olhos negros e brilhantes”, com o adendo de que, se não se tornara uma beleza, sobressaía-se agora por sua vivacidade, “um azougue, expressiva, atraente” (*Idem*, p. 86).

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 a profissionalização de vários deles. A distância social, 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 seu único filho, Cuca (Luis Carlos Fleury, nascido do primeiro casamento da atriz com Tito Fleury), é certo também que soube “pinçar” sem meias palavras, e com aquela condescen-

dência própria dos muito seguros socialmente, as “fragilidades” iniciais de Cacilda, antes de ela 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 chamassem 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.

Tendo inicialmente de vencer a pobreza, e suas conseqüências, Maria Della Costa educou-se, aprendeu “a exprimir-se, 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 onde 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 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 (Prado, 2001, p. 228, grifos meus).

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 “abrete Sésamo” em profissões como as de modelo, quase essencial para o deslanchar de 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 casa de pau-a-pique sem água encanada (cf. Prado, 2002, p. 35). 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



Maria Della Costa, reconhecidamente uma das mulheres mais bonitas do teatro brasileiro. Nessa foto ela lembra (e muito) a atriz francesa Catherine Deneuve. Foto tirada em 1961, na peça *Armadilha para um homem só*. Arquivo do Estado/ Centro de Memória do Teatro Paulista. Foto reproduzida na revista *Cultural*, abril de 2002.

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” (trecho de depoimento de Cacilda Becker, cf. Vargas e Fernandes, 1995, p. 24).

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 tornara professora primária numa escola rural localizada numa fazenda a sessenta quilômetros de Pirassununga (e cujos trabalhadores eram, em sua maioria, imigrantes japoneses ou descendentes), 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” (*Idem*, p. 28).

Em Santos, moravam em um chalé de madeira alugado. Dos três cômodos, 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 frequentes de antes. Os uniformes eram costurados à mão, reaproveitando roupas usadas; os cadernos escolares, confeccionados com folhas de papel de embrulho (cf. Prado, pp. 75-77). Sapatos eram artigo de luxo. Cacilda tinha 14 anos quando usou o primeiro par.

Entende-se, assim, que ela não tivesse saudades da adolescência. O que não quer dizer que fosse infeliz. Pois se a pobreza era muita e o conforto quase nenhum, ela e as irmãs 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 amizades interessantes, como a de Flávio

de Carvalho (que por ela se enamorou) e de Miroel Silveira, que, além de lhe franquear o acesso à intelectualidade e aos artistas de Santos que frequentavam a casa de seus pais, foi o maior responsável pela inserção de Cacilda no mundo do teatro. Vendo que a vontade dela de se tornar dançarina profissional tinha poucas chances de se concretizar, 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.

Mas se a dança acabou se revelando 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 e, ao mesmo tempo, propiciou uma fonte de sustento indireto para a família. Ao completar o primeiro ano do ginásio, Cacilda foi convidada por uma de suas professoras para dançar na festa de final de ano do colégio particular onde 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 pudessem prosseguir os estudos e, no caso de Cacilda, 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”²⁰, 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 sua própria companhia, o Teatro Cacilda Becker, ao sair do TBC, em 1957) e, sobretudo, a chancela de maior atriz do período foram essenciais para o equacionamento da imagem pública e da autoimagem da atriz. Mas não para o esfacelamento dos sentimentos mais sofridos e tumultuados advindos da vivência aguda da pobreza, os quais se

20. Interessante notar que Cacilda adota o sobrenome materno, Becker, excluindo o paterno, e sua irmã Cleyde, ao se lançar como atriz, opta por usar apenas o sobrenome do pai, Yáconis.

entranhavam nela sob uma forma distinta da *héxis* corporal exibida pelos socialmente excluídos. No caso de Cacilda, com a soberania e a desenvoltura próprias das grandes atrizes, que, sujeitando seus 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 plethora de significados novos 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 sua origem social e da sua precária escolarização, “marcada” para sempre, em suas palavras, “pela pobreza”, Cacilda triunfou porque elevou a alturas máximas 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 Ziembinski, ou de condições pouco animadoras de trabalho no pós-guerra, como no caso dos italianos que passaram pelo TBC, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto²¹ –, 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, 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” (trecho de depoimento de Celi, cf. Vargas e Fernandes, 1995, p. 124). Disposto “a acabar” com essa tradição, Celi, ao ser contratado pelo TBC em 1949, encontrou em Cacilda a atriz ideal para levar adiante o seu projeto de renovação teatral. Profissional impecável, pontual, 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” suas falas até a “exaustão” (*Idem*, p. 121).

21. Sobre a atuação desses diretores, ver Guzik (1986, 1998.); Almeida (1987); *Dionysos*, 25 (1980); Prado (1988); Raulino (2002). Ver também os depoimentos de Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi e Gianni Ratto em Vargas e Fernandes (1995), bem como as memórias de Gianni Ratto (1996).

Nas palavras de Ziembinski, o diretor com quem mais trabalhou ao longo de sua carreira (ao todo, ele a dirigiu em dez peças, quatro no TBC e seis 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” (*Idem*, p. 142)²². 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 de humilhação e privação da infância e da adolescência em uma poderosa chave interpretativa²³ – 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 ressaltava 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” (*Idem*, 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*), escarafuncha 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” (Magaldi, 1995, p. 19).

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 Monte-

22. Trecho do depoimento de Ziembinski apresentado no programa “Homenagem a Cacilda, Rádio, Televisão e Cultura”, Canal 2, em 6 de abril de 1979 e reproduzido em Vargas e Fernandes (1995).

23. Seria interessante 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. Por hora, deixo indicado o que será objeto de um artigo futuro.

negro e Cacilda Becker –, à corporificação dos mecanismos de burla produzidos pelas convenções teatrais. Fazendo do corpo o seu suporte mais importante, o teatro permite às grandes atrizes contornar os imperativos implacáveis da beleza e do envelhecimento. O que dificilmente ocorre em outros domínios onde o corpo é também central, como a dança, o cinema e a moda. Paradoxo interessante, o caso do teatro e das atrizes dá o que pensar, como procurei mostrar ao longo desse artigo.

Referências Bibliográficas

- AGUIAR, Joaquim Alves de. (1999), “Anotações à margem de um belo livro”. *Literatura e Sociedade*, 4: 129-140.
- ALMEIDA, Maria Inês Barros de. (1987), *Panorama visto do Rio: Companhia Tonia-Celi-Autran*. Rio de Janeiro, Inacen.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. (2001), *Metrópole e cultura*. Bauru, Edusc.
- BAXANDALL, Michael. (1991), *O olhar renascente: pintura e experiência social na Renascença*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- BENDER, Thomas. (1987), *New York intellect*. Nova York, Knopf.
- BERNSTEIN, Ana. (1995), *A crítica cômica*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, PUC.
- BOURDIEU, Pierre. (1984), *Homo academicus*. Paris, Minuit.
- _____. (1996a), “Os ritos de instituição”. In: _____. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo, Edusp.
- _____. (1996b), *As regras da arte*. São Paulo, Cia. das Letras.
- _____ & DELSAUT, Yvette. (1975), “Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1: 7-36.
- BRANDÃO, Tânia. (2002), *Teatro dos Sete: a máquina de repetir e a fábrica de estrelas*. Rio de Janeiro, 7 Letras.
- CASTRO, Ruy. (1992), *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cia. das Letras.
- CLARCK, T.J. (1986), *The painting of modern life*. Princeton, Princeton University Press.
- CORRÊA, Mariza. (1995), “A natureza imaginária do gênero na história da antropologia”. *Cadernos Pagu*, 5.
- _____. (2003), *Antropólogas e antropologia*. Belo Horizonte, Editora da UFMG.
- DEBERT, Guita Grin. (1999), *A reinvenção da velhice*. São Paulo, Edusp.
- DIONYSOS (1975). Rio de Janeiro, Mec-Funarte, 22, dez.
- DIONYSOS (1980). Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira (orgs.). Rio de Janeiro, Mec-Funarte, 25, set. (número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia).
- ELIAS, Norbert. (1985), *La société de cour*. Paris, Flammarion.

- _____. (1995), *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Zahar.
- EULÁLIO, Alexandre. (1987), “Pano para manga” (Prefácio). In: MELLO E SOUZA, Gilda. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*, São Paulo, Cia. das Letras.
- FÁRIA, João Roberto; ÁREAS, Vilma & AGUIAR, Flávio. (1997), *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo, Edusp.
- FERNANDES, Florestan. (1970), *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*. 2. ed. São Paulo, Edusp/Pioneira.
- GALVÃO, Maria Rita. (1981), *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- GINZBURG, Carlo. (1989), “De Warburg a E. H. Gombrich”. In: _____. *Mitos, emblemas e sinais*, São Paulo, Cia. das Letras.
- GLUCK, Mary. (1985), *Georg Lukács and his generation*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- GUZIK, Alberto. (1986), *TBC: crônicas de um sonho*. São Paulo, Perspectiva.
- _____. (1998), *Paulo Autran: um homem no palco*. São Paulo, Boitempo.
- JOUVET, Louis; DULLIN, Charles; PITOËFF, George & BATY, Gaston. (1997), “Manifesto de fundação do Cartel” (6 jul. 1927). In: DUSIGNE, Jean-François. *Le théâtre d’art: aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, Théâtrales.
- LESSA, David José. (2002), *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo, Códex.
- MAGALDI, Sábado. (1987), *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo, Perspectiva/Edusp.
- _____. (1995), “À maneira de prefácio e depoimento”. In: VARGAS, Maria Thereza & FERNANDES, Nanci (orgs.). *Uma atriz: Cacilda Becker*. 2. ed. revista, São Paulo, Perspectiva (1. ed. 1983).
- _____. (2001), “Consciência privilegiada do teatro” In: PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro moderno brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, pp. ix-xv.
- MAYBURY-LEWIS, David. (1984), *A sociedade Xavante*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- MELLO E SOUZA, Gilda. (1987), *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Cia. das Letras.
- MESQUITA, Alfredo. (1979), “No tempo do Jaraguá”. In: LAFER, Celso (org.). *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*, São Paulo, Duas Cidades.
- _____. (1995), “De como vim a conhecer Cacilda Becker e o que se seguiu”. In: VARGAS, Maria Thereza & FERNANDES, Nanci (orgs.). *Uma atriz: Cacilda Becker*. 2. ed. revista, São Paulo, Perspectiva (1. ed. 1983).
- MICELI, Sergio. (1997), *Imagens negociadas*. São Paulo, Cia. das Letras.
- MICHASKI, Yan. (1995), *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro, Hucitec/Mec-Funarte.

- MIRA, Maria Celeste. (2001), *O leitor e a banca de revistas*. São Paulo, Olho d'Água/Fapesp.
- PALLOTINI, Renata. (1995), *Cacilda Becker: o teatro e suas chamas*. São Paulo, Arte & Ciências.
- PONTES, Heloisa. (1998), *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-1968*. São Paulo, Cia. das Letras.
- _____. (2000), "Louis Jouvet e o nascimento da crítica e do teatro modernos no Brasil". *Novos Estudos Cebrap*, 58, nov.
- _____. (2003), "Cidades e intelectuais: os 'nova-iorquinos' da *Partisan Review* e os 'paulistas' de *Clima* entre 1930 e 1950". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 53, out.
- _____. (2004), "Modas e modos: uma análise enviesada de 'O espírito das roupas'". *Cadernos Pagu*, 22.
- PRADO, Luis André. (2002), *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo, Geração Editorial.
- PRADO, Décio de Almeida. (1969), "Adeus a Cacilda". *O Estado de S. Paulo*, 15 jun.
- _____. (1988), *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva.
- _____. (1993a), "Alfredo Mesquita, visto de um ângulo só". In: _____. *Peças, pessoas e personagens*, São Paulo, Cia. das Letras.
- _____. (1993b), "Cacilda, paixão e morte". In: _____. *Peças, pessoas e personagens*, São Paulo, Cia. das Letras.
- _____. (1993c), *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo, Cia. das Letras.
- _____. (2001), *Apresentação do teatro moderno brasileiro*. São Paulo, Perspectiva (1. ed. 1956).
- _____. (2002), *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-64)*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva (introdução de João Roberto Faria) (1. ed. 1964).
- RATTO, Gianni. (1996), *A mochila do mascate*. São Paulo, Hucitec.
- RAULINO, Berenice. (2002), *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp.
- ROSENFELD, Anatol. (1993), *Prismas do teatro*. São Paulo, Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp.
- ROSSELLI, John. (1992), *Singers of Italian opera: the history of a profession*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SARLO, Beatriz. (2003), *La pasión y la excepción*. Buenos Aires, Siglo 21.
- SCHORSKE, Carl. (1993), *Viena fin-de-siècle*. São Paulo, Cia. das Letras.
- SIMIONI, Ana Paula. (2002), "Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17 (50), out.
- VARGAS, Maria Thereza & FERNANDES, Nanci (orgs.). (1995), *Uma atriz: Cacilda Becker*. 2. ed. revista. São Paulo, Perspectiva (1. ed. 1983).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (1986), *Arawaté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro, Zahar.

WILLIAMS, Raymond. (1982), "The Bloomsbury fraction". In: _____. *Problems in materialism and culture*. Londres, Verso Editions.

_____. (1989), *O campo e a cidade*. São Paulo, Cia. das Letras.

Resumo

O artigo procura explicar as razões que levaram as atrizes brasileiras a conquistarem mais cedo do que em outros campos da produção cultural o "nome próprio" e tudo que dele decorre – notoriedade, prestígio e autoridade. Esse pressuposto é desenvolvido por meio do esquadrihamento da morfologia corporal e da carreira fulgurante de Cacilda Becker (1921-1969). Transitando por personagens muito distintas, da rainha Mary Stuart ao menino Pega-Fogo, Cacilda triunfou porque elevou a alturas máximas a sua competência como atriz, em um contexto muito particular de renovação do teatro brasileiro. Nem bonita nem bem formada, em razão de sua origem social e da sua precária escolarização, marcada para sempre, e em suas palavras, "pela pobreza", Cacilda pertence ao time seleta 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, de gênero e de idade, infundindo às personagens uma pletora de significados novos e inesperados. Entender como isso aconteceu com Cacilda é o objetivo central do artigo.

Palavras-chave: Cacilda Becker; Décio de Almeida Prado; Teatro brasileiro moderno; Atrizes; Gênero; Nome e renome.

Heloisa Pontes é professora do Departamento de Antropologia da Unicamp e pesquisadora do Pagu, Núcleo de Estudos de Gênero.