

Inventando nomes, ganhado fama: as atrizes do teatro brasileiro, 1940-68¹

Heloisa Pontes

Partilhando o pressuposto 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” (Pina Cabral 2005b), o artigo discute a questão do nome artístico e o renome alcançado pelas atrizes de teatro brasileiro. Aborda os nomes como dispositivos dinâmicos da ação, com o objetivo de averiguar a lógica que preside a escolha dos nomes artísticos para além da racionalidade discursiva própria a cada caso individual. No processo de construção social do artista e da pessoa que lhe dá guarida combinam-se marcadores de gênero, classe e geração. Assim, não parece aleatório que, em sociedades tão desiguais e hierárquicas como a brasileira, atividades que dependam do corpo tenham se convertido em um capital simbólico essencial para se “fazer” um nome. Disso dão testemunho as atrizes de teatro abordadas no artigo e, contemporaneamente, as modelos e os jogadores de futebol.

PALAVRAS-CHAVE: nome artístico, atrizes de teatro, gênero e produção cultural, história social do teatro.

PARA OS AFICIONADOS PELAS ARTES DA REPRESENTAÇÃO, GRETA GARBO e Sarah Bernhardt são nomes obrigatórios. A primeira pelo *glamour* que infundiu à “sétima arte”. A segunda pelo que fez nos palcos e fora deles. Divas cuja notoriedade é inseparável dos meios com que se expressaram e das personagens

1 Este artigo é parte de um trabalho maior que concluí em março de 2008, sob a forma de uma tese de livre-docência, intitulada *Intérpretes da Metrópole – História Social e Relações de Gênero no Teatro e no Campo Intelectual, 1940-68*. Quero registrar aqui os meus agradecimentos a João de Pina Cabral pelos encontros estimulantes durante a estadia dele na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas, Brasil) no primeiro semestre de 2006. Essas conversas e a leitura de seus artigos sobre a questão da nomeação me levaram a formular por escrito o que até então não passava de uma intuição. A ele agradeço também o convite para apresentar uma primeira versão desse artigo no seminário *Nomes e Pessoas: Gênero, Classe e Etnicidade na Complexidade Identitária*.

que interpretaram. Mas enquanto a primeira ganhou fama no cinema, a segunda fez nome no teatro. Disso decorrem algumas implicações intrigantes que vale a pena sublinhar. Entre elas, a diferença entre as personagens teatrais e cinematográficas.

Greta Garbo marcou o imaginário de milhares de fãs em virtude de sua “inacessibilidade” quase mítica. Ao contrário dos grandes atores e atrizes de teatro, que deram o melhor de si quando interpretaram personagens marcantes da dramaturgia ocidental, Greta Garbo, apesar de ter “emprestado” seu corpo para inúmeras personagens femininas, interpretou antes de tudo a si mesma, ou melhor, à “persona” que se construiu em torno dela. Por isso, o que persiste de Garbo não é propriamente a atriz, “mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanação dramática” (Gomes 1992: 115).

A menção a Greta Garbo visa realçar uma das mais notáveis diferenças entre o cinema e o teatro quando o assunto é a personagem interpretada nesses dois domínios. Se em ambos as personagens são encarnadas na pessoa e no corpo dos intérpretes, ocorre que no cinema “os mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos”, pois “em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo (*id. ibid.*: 114). Além disso, os filmes podem ser revistos, assegurando, assim, uma espécie de imortalidade aos intérpretes. No teatro, ao contrário, atores e atrizes estão sujeitos aos “infortúnios” da temporalidade, por praticarem um ofício e uma arte que deixa poucas provas materiais de sua existência. “Quando um ator pára o ato teatral, nada fica, a não ser a memória de quem o viu” (Montenegro 1998: 13), segundo palavras daquela que é considerada a maior atriz viva do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro.

Apesar de retratados na pintura e de receberem um registro visual preciso a partir da invenção da fotografia, isso não minimiza as injunções da fugacidade a que atores e atrizes de teatro estão sujeitos por praticarem um ofício e uma arte que deixa poucas provas materiais de sua existência. Enquanto o texto encenado pode ser consultado séculos depois da primeira montagem, o espetáculo só sobrevive no testemunho dos que estiveram presentes, nos programas impressos, nas críticas publicadas. Mesmo quando filmada integralmente, uma peça torna-se outra coisa.² Parte importante do “mistério”, do “encanto” e da

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

“magia”, para usar uma terminologia nativa do teatro, se perde ao ser reproduzida em filme, pois este não é capaz de transmitir aquilo que acontece ao vivo e que depende essencialmente da capacidade de interpretação dos atores e de sua captação pelo público. Um ótimo exemplo nesse sentido encontra-se na avaliação que o diretor belga radicado no Brasil, Maurice Vaneau, fez sobre o impacto e a força expressiva de uma das mais emblemáticas atrizes do teatro brasileiro, Cacilda Becker (1921-1969). Comparando-a com as grandes atrizes do mundo, Vaneau enfatiza

(...) que ela tinha um talento de dimensão extraordinária. Quando estava no palco, ocupava-o por inteiro, projetando para toda a platéia (não somente para as duas primeiras fileiras) todos os sentimentos que precisariam ser traduzidos a partir da personagem que estava representando [...]. Cacilda tinha esse fluído imenso, emanando ondas, circulando ondas do palco para a platéia, da platéia para o palco e vice-versa, num sistema que é básico para o teatro, porque esse fluído é capaz de tocar o intelecto, o coração, o estômago, os nervos, as artérias e o sangue do espectador.³

Transitando por personagens muito distintas, Cacilda triunfou porque elevou sua competência como atriz à altura máxima, em um contexto muito particular de renovação do teatro brasileiro. Nem especialmente bonita nem bem formada, em razão da origem social humilde e da precária escolarização, Cacilda pertence ao time seletivo das grandes atrizes que, fazendo de seus corpos o suporte privilegiado para a reconversão de experiências alheias, dominam as convenções teatrais a ponto de burlar constrangimentos sociais de classe, de gênero e de idade, infundindo às personagens uma plethora de significados novos e inesperados. Eis aí a grande diferença entre a atriz de cinema e a de teatro, pois enquanto a primeira, quando “grande”, tende a ser igual a si mesma, no teatro a notoriedade advém da capacidade de encarnar as mais diversas personagens.

Sendo uma arte essencialmente espacial, o teatro define-se, segundo Leslie Damasceno, pelo que “as pessoas fazem e como elas se movimentam e interagem no palco”, pela “visualização do discurso”, isto é, pelo modo como autor e diretor “representam a obra em seu espaço cênico” e pelo “relacionamento espacial dos atores em relação ao público” (Damasceno, 1994). Em outros termos, o espetáculo é criador e dependente de convenções teatrais – para usar uma noção desenvolvida por Raymond Williams – decorrentes a um só tempo de exigências espaciais e de valores culturais. As convenções teatrais funcionam, assim, “como códigos de comunicação que transmitem valores através do uso espacial” (*id. ibid*: 31).

3 Cf. Entrevista concedida em 1981 por Maurice Vaneau, reproduzida em Maria Thereza Vargas e Nanci Fernandes (1995: 150-151).

Uma vez que tais convenções não são imunes aos valores culturais e não podem ser apreendidas apenas em sua dimensão estética, temos que analisá-las a partir de sua inscrição em contextos teatrais particulares. Hora, portanto, de encerrar essa incursão comparativa sobre as personagens no teatro e no cinema e voltar à história para, de um lado, avançar a discussão sobre construção da autoridade artística em sua interface com as questões de gênero, nome e corporalidade. E, de outro lado, apontar as razões que levaram as atrizes brasileiras mais renomadas a conquistarem tamanho prestígio na cena teatral ao longo dos anos de 1940 e 50. Quando então, no dizer de uma delas, a atriz Maria Della Costa, “*as mulheres mandavam no teatro*”.⁴

Experiência bastante distinta daquela que elas próprias teriam quando passaram a atuar também como atrizes de televisão ou, ainda, das atrizes que as sucederam em termos geracionais, como Dina Sfat, por exemplo, que estreou em 1962. Reconhecida como atriz de teatro, televisão e cinema, ela lamentava-se por ter “desperdiçado a sua fotogenia no cinema”. Em suas palavras,

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. (Sfatt e Caballero 1988: 232-233).

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 presentes nesse campo. Por ser um dos bens simbólicos mais prezados e cobiçados nos campos de produção simbólica, o “nome próprio”, como mostrou Bourdieu e Delsaut (1975),⁵ 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

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

5 Ver também Bourdieu e Yvette Delsaut (1975).

gravitam ao seu redor.⁶ “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 ligados aos movimentos de implantação e consolidação de sua dimensão propriamente moderna. Tanto nos grupos amadores criados na década de 1940, quanto nos projetos que implicaram na 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 projeção excepcional. O prestígio que desfrutaram deve-se à participação no movimento de implantação e sedimentação dos princípios estéticos e das rotinas de trabalho do teatro moderno. Nesse contexto, a cidade de São Paulo teve um papel decisivo. Em franco processo de metropolização, paradoxalmente mais “moderna” e mais “provinciana” que o Rio de Janeiro, então capital federal, São Paulo se tornaria com a criação do TBC o pólo modernizador do teatro brasileiro, ofuscando a cena teatral carioca por mais de uma década (Brandão 1998: 110-120).

O renome conquistado pelas atrizes na época é também uma decorrência da autoridade cultural e social desfrutada pelo público cativo do TBC. Por um desses processos sociais singulares de transferência de carisma, ocorreu uma “imantação” do prestígio da elite que freqüentava o TBC para as atrizes e os atores que compunham o elenco fixo da companhia. O que, sem dúvida, explica a elevação de status de seus integrantes. Sobretudo se levarmos em consideração que, por muito tempo, as atrizes de teatro no Brasil foram associadas às prostitutas e o teatro de extração popular às casas noturnas de reputação e gosto “duvidosos”.

Exemplo interessante para uma etnografia das relações de gênero e suas inflexões na estrutura e na dinâmica dos campos de produção cultural, a notoriedade de várias atrizes de teatro é também um tema fascinante para levarmos adiante a análise das conexões entre nome, corpo, gênero e classe na sociedade brasileira. Mas para avançar nessa direção, é preciso inscrever a questão no âmbito da reflexão sobre nome e pessoa, tal como desenhada por uma certa literatura antropológica e sociológica.

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

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

marcadores sociais por excelência da aquisição de prestígio e de status nas sociedades não ocidentais. Marcados nos corpos, esses ritos sinalizam, sobretudo para os homens que deles participam, a transição para a maioridade e o avanço na “carreira” social.

Essa conexão entre corpo, marca e gênero tem suscitado interpretações distintas a respeito dos significados envolvidos nos rituais que a enfeixam: ritos de passagem, na acepção de Van Gennep, ou de instituição, como quer Bourdieu. Assentados na exclusão e na violência simbólica, eles visam separar “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 1996: 97). Mas há algo nesta correlação entre exclusão, marcas no corpo e gênero, sancionada pelos ritos e assegurada pelos processos de renomeação, que ultrapassa o escopo dos mecanismos societários analisados pela literatura antropológica. Os estudos produzidos no âmbito da história social das artes e da sociologia da cultura têm trazido contribuições fundamentais para repensarmos a equação entre nome, status e prestígio a partir de sua articulação com o problema da autoria e da autoridade.

Tomemos, a título de exemplo, a análise magistral do historiador da arte Michael Baxandall a respeito de uma transformação capital ocorrida ao longo do século XV na apreciação social e estética da pintura italiana, ligada à “consciência cada vez mais distinta quanto à individualidade do artista” (Baxandall 1991: 31). Até então, o elemento mais valorizado na pintura, por parte do cliente que a comprava, ligava-se ao tipo de material utilizado. 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 pintor” (*id. ibid*: 26). Nesse processo, o problema da autoria e do nome do pintor começa a ganhar corpo justamente por meio da perícia e habilidade em pintar os corpos dos retratados, fossem eles os anjos, as madonas ou as figuras alegóricas.

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 relações de gênero na história da arte desse período, o desenho a partir de um modelo vivo, sendo a etapa que separava o estudante inicial do estudante avançado, tinha um significado simbólico decisivo na conformação da carreira de um pintor.

Excluídas do estudo do modelo vivo, as pintoras da época não obtiveram, nem de longe, o mesmo reconhecimento dos pares, clientes ou mecenas.

Se, nesse período, o nome de um pintor de prestígio estava intimamente associado à destreza na pintura histórica e à habilidade de retratar os corpos, claramente diferenciados entre masculinos e femininos, não é de estranhar que as mulheres estivessem quase ausentes desse sistema de reputações. Como em todos os domínios de produção cultural e intelectual, “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 (Simioni 2002: 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 no círculo de intelectuais, escritores e críticos do “Bloomsbury Group”, na Inglaterra, e no Grupo Clima em São Paulo, cujos centros de sociabilidade inicial foram, respectivamente, a Universidade de Cambridge e a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Aqui como lá, 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 estética) apenas confirma a assimetria das relações de gênero no interior desses círculos.

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

a “mulher de Lévi-Strauss”, Mariza enveredou pela questão da “notoriedade retrospectiva”, isto é, pelo modo “como o renome adquirido a partir de um certo momento, pode iluminar a vida inteira de um personagem” e ofuscar a de outro.

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 a questão. A seu ver, o nome não seria outra coisa que o “*renome*, no duplo sentido, de nome famoso e de segundo nome, no caso das mulheres” (Corrêa 2003: 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 o caso das atrizes do teatro que contrariam, senão a regra, ao menos a sua abrangência explicativa? Uma incursão comparativa, desta vez entre atrizes e modelos pode nos ajudar a delinear melhor a questão acima. As modelos são profissionais que “emprestam” o corpo para as grifes da alta costura, para a indústria do cosmético ou para as “marcas” de consumo de massa com toques de exclusividade de elite. Numa posição intermediária entre as divas do cinema e as atrizes do teatro, elas vêm ganhando um espaço de projeção e reconhecimento impensáveis em tempos anteriores.

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

Toda arte (e o teatro especialmente) é, segundo Anatol Rosenfeld, “ligada a convenções, já tornadas inconscientes e quase despercebidas, e nenhuma arte existe que queira imitar simplesmente a vida” (Rosenfeld 1993: 79). Tal consideração é duplamente relevante. De um lado, para entendermos as razões que levaram as atrizes do teatro brasileiro a “fazer nome” com essa atividade. De outro lado, por questionar toda e qualquer concepção naturalizante ou essencialista no tocante ao sexo, ao corpo e às relações de gênero. A idéia de que as atrizes teriam conquistado tal posição em razão de uma suposta divisão natural de “papéis” necessária à realização da arte da dramaturgia – ou dito de outra forma, que é “natural” que assim o seja, uma vez que tratando da vida, mesmo que pelo prisma das convenções teatrais, o espetáculo exige a participação de homens e de mulheres – não se sustenta empírica e historicamente. Basta lembrar, com a ajuda de Anatol Rosenfeld, que o “teatro grego

não admitia a presença de atrizes” (*id. ibid*: 85). Com o auxílio das máscaras, os atores gregos podiam desempenhar todos os papéis.

A conseqüência dessa recusa tem uma dupla contrapartida. De um lado, a idéia de que existe um espaço de negociação de sentidos, social e culturalmente compartilhado entre os profissionais do teatro e o público, que torna possível – e em vários casos desejável – “burlar” os constrangimentos impostos ao corpo pelo tempo ou pela natureza imaginária do gênero. De outro, o pressuposto de que tal mecanismo de burla não escapa a circunscrições de ordem social e histórica, na medida em que interpola-se no espetáculo “o ambiente sócio-político geral, recursos cênicos e convenções dramáticas de performance” (Damasceno 1994: 19).

Agregue-se a isso a impossibilidade de tratar “o corpo feminino como se ele fosse uma presença invariante através da história”, e tivesse uma “base fixa, experimental e contínua através dos séculos”.⁷ Estudos recentes nessa direção⁸ nos obrigam a examinar a correlação entre nome, gênero, corporalidade e construção da autoridade artística, a partir de seu enraizamento em diferentes contextos – cultural, histórico e institucional. Única maneira de, livrando-nos do “vazio” das abstrações generalizantes e universalistas, avançar na compreensão da equação acima enunciada. Hora, portanto, de voltar a examinar o teatro brasileiro sob o foco dos nomes artísticos escolhidos pelas atrizes “renomadas”, com o propósito de retirar desses nomes e dessas escolhas implicações analíticas mais gerais sobre a correlação entre nome e pessoa na sociedade brasileira.

NOMES ARTÍSTICOS

O nome artístico e sua escolha dão o que pensar. Em primeiro lugar, porque nem todos os indivíduos envolvidos com a produção artística trocam de nome. Escritores e pintores tendem a manter o nome pessoal que ganharam ao nascer e a perpetuar o sobrenome recebido. Cantores, cantoras, atores e atrizes, não. Faz parte das convenções partilhadas por eles e pelo público que a troca de nome se realize com vistas a “marcar” uma trajetória. Uma hipótese possível é que no domínio da literatura e da pintura, a “assinatura” como prova de originalidade, além de central, liga-se a atividades intelectuais. Se a pintura e a literatura se fazem com as “mãos” (ou com instrumentos que as substituam), elas são, antes de tudo, representadas como “coisas mentais” (Gomes Jr. 2007: 34). Ocupam, assim, o pólo máximo na hierarquia que preside a “geografia”

7 Cf. Jacobus, Fox Kelly e Shutteworth (1990: 4).

8 A esse respeito, ver especialmente o trabalho pioneiro de Laqueur (1992), que mostrou as armadilhas presentes na idéia de que o sexo seria determinado pela natureza enquanto o gênero seria marcado pela cultura.

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

O nome artístico coloca de início o problema de saber se ele pode ser pensado à luz da idéia defendida por Leach (e partilhada pela vasta maioria dos antropólogos) de que a troca de nome implica numa troca de identidade social (Leach 2000: 48). Sendo positiva, a resposta exige outros aportes para esmiuçar no que consiste a identidade social do artista e no que ela tem, se tem, de específico no caso das mulheres artistas. Em se tratando de atrizes de teatro, que por muito tempo foram associadas ora às cortesãs,⁹ ora às prostitutas e, quase sempre, às mulheres de “vida fácil” ou moral “duvidosa” – na contramão do permitido e desejado para as “moças de família” – trocar de nome parece ter sido um recurso e um expediente ao mesmo tempo “prático” e “simbólico”. Pois, permitindo ocultar o nome de família facultava-lhes o acesso a uma nova identidade e à notoriedade, no caso das mais bem-sucedidas.

Vários dos constrangimentos que pesavam sobre a vida das atrizes brasileiras no século XIX e meados do XX não se colocam mais atualmente. E isso vai se refletir na escolha do nome artístico ou na manutenção do nome de família. Na primeira alternativa, a racionalização operada para trocar de nome advém da “eficácia” que ele pode vir a ter como marca na carreira da atriz – e não da obrigatoriedade de dissimular a “identidade de origem”. Na segunda, relativa à manutenção do nome de família em virtude do afrouxamento desses constrangimentos, não estão isentas dimensões práticas e simbólicas. Práticas na medida em que parece ser mais simples em termos jurídicos manter o nome recebido – como atesta a situação das mulheres divorciadas que, adotando o sobrenome do marido no ato do casamento, têm que refazer todos os documentos de identificação após a separação. O argumento da “simplicidade”, sempre um tanto “míope” para enxergar as dinâmicas sociais (Sahlins 1976), deve ser nuançado à luz de outros indicadores fortemente simbólicos que conformam o ato de nomeação, tornando-o um dispositivo central na constituição social da pessoa. Funcionando como “um agente coagulante da larga maioria [dos] processos de objetivação dos laços de afeto”, o nome, como mostra o antropólogo Pina Cabral,

(...) identifica e distingue a pessoa ao mesmo tempo que a situa num tecido de relações familiares, demarcando o acesso a direitos e o assumir de obrigações. O processo de consolidação física da criança e a atribuição do

9 A esse respeito ver o livro de Anne Martin-Fugier (2001) – referência obrigatória para os interessados em entender a situação social das atrizes francesas e as mudanças de status sofridas por elas ao longo do século XIX.

nome que geralmente o acompanha conformam, pois, um limiar de afetos, com todas as implicações emocionais que tal tem para os que estão relacionados com a criança (Pina Cabral 2005a: 19).

Se assim o é, temos que pensar os nomes e os “afetos como dispositivos dinâmicos da ação” (*id. ibid*: 1) para averiguar a lógica que preside a escolha dos nomes artísticos para além da racionalidade discursiva própria a cada caso individual. Indo direto ao argumento que será desdobrado a seguir em exemplos concretos, há sim uma lógica mais geral nessas escolhas derivada, de um lado, da *ausência* ou *presença* de capital social, cultural ou artístico das famílias de onde se originam as atrizes de teatro e, de outro lado, das convenções teatrais e de gênero dominantes nos anos de 1930 e 1940, quando muitas delas se lançaram profissionalmente.

EM NOME DO PAI

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

Filha da atriz Conchita de Moraes e do ator Átila de Moraes, Dulcina praticamente nasceu no palco. Ainda bebê, já participava dos espetáculos da trupe dos pais que ganhavam a vida viajando pelo país, no melhor estilo mambembe, quando as temporadas cariocas não se mostravam promissoras. Preservando o sobrenome dos pais, Dulcina firmou-se na cena teatral nos anos de 1930, quando à testa da companhia criada por ela e pelo marido, o também ator, Odilon Azevedo, dirigiu espetáculos bem cuidados, privilegiou o *boulevard* sofisticado, empenhou-se em levar o público a apreciar um repertório mais elaborado, que, se não está na raiz da renovação teatral, em muito contribuiu para a sua sedimentação. Além da competência como atriz, Dulcina fez nome como mulher elegante, encarnando os atributos associados, na época, ao máximo de “feminilidade”: os olhos amendoados, a sobancelha fina, a boca delineada, a cintura fina bem marcada, a leveza do andar, o porte esguio, a desenvoltura e o apuro no vestir – a ponto de ditar a moda nos anos de 1940.

Nascida Abigail, Bibi Ferreira é filha da corista Aida Izquierdo e do ator Procópio Ferreira. Do pai, ela recebeu o nome de batismo, uma homenagem a Abigail Maia, dona da companhia na qual Procópio iniciou a carreira de ator. Dele herdou também o sobrenome. O sucesso alcançado por Procópio Ferreira era de tal ordem na época que ele foi alvo da “mais alta homenagem prestada aos grandes homens pela opinião pública brasileira – perdera o sobrenome. Quando se falava em Procópio, ninguém tinha dúvida de que se tratava naturalmente de Procópio Ferreira” – nas palavras do historiador e crítico de teatro, Décio de Almeida Prado (1993: 43).

A primeira atuação de Bibi Ferreira no palco se deu quando ainda era chamada por Abigail e tinha 24 dias de vida. Ela foi posta em cena pelo pai para substituir uma boneca que fazia parte do cenário e que desaparecera um pouco antes de iniciar o espetáculo. Pelas mãos do pai, ela estrearia profissionalmente, desta vez aos 19 anos, no papel de Mirandolina, a protagonista da comédia *La Locandiera*, de Carlo Goldoni. Em 1944, três anos depois, inauguraria a própria companhia. O capital simbólico herdado do pai, se valia muito no campo teatral, não a impediu, porém, de enfrentar dissabores quando ousou freqüentar uma das escolas cariocas de elite de maior prestígio na época, o Colégio Sion, do qual “seria expulsa, sob a alegação de que era filha de ‘gente de teatro’” (Guimarães 1981: 223).

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

A atuação nos anos de 1940 dos grupos amadores, entre eles os grupos universitários de teatro, que contavam “entre seus membros com ‘nomes de família’ de destaque na sociedade de seu tempo” (Guimarães 1981: 223), contribuiu – e muito – para a mudança de status dos atores. Pois, com eles, nascia não apenas um teatro de arte, mas entrava em cena uma elite que, “protegida por sua própria situação, estava a salvo dos preconceitos que cercavam a profissão” (*id. ibid.*).

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

NOMES COM “SOTAQUE”

Henriette Morineau (1908-1990), atriz francesa radicada no Brasil, que conquistou um lugar importante na história do teatro brasileiro,¹⁰ estreou nos palcos cariocas em 1942 na companhia dirigida por Louis Jouvet. Dois anos depois, ingressou na companhia de Bibi Ferreira e, ao lado dela, representou pela primeira vez em português. Em 1948, voltaria a atuar em francês, na noite de estréia do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fazendo o monólogo *A Voz Humana*, de Jean Cocteau. O convite para participar da inauguração do que viria ser um marco no teatro brasileiro, expressava o reconhecimento pelo trabalho que vinha fazendo como atriz e diretora de “Os Artistas Unidos”. Nos treze anos que esteve à frente desse grupo (1946-1959), foi uma presença marcante na cena carioca.

O interessante no caso do nome artístico adotado por Henriette Morineau reside menos na preservação do sobrenome do primeiro marido – de quem se separou em meados de 1940 – e mais na alcunha que sempre o acompanhou: “Madame”. Ao contrário do que acontece na França ou na Inglaterra onde as mulheres são chamadas em situações públicas pelo sobrenome de família – recebido dos pais ou dos maridos –¹¹ no Brasil, tem-se o hábito de chamar as mulheres, casadas ou não, pelo nome pessoal. E, ainda que as mulheres de elite tendam a ser nomeadas pelos sobrenomes dos maridos, isso se dá de uma forma bem específica, quando são, por exemplo, retratadas nas “colunas sociais”.

Mas se esse dispositivo de nomeação dos casais da elite brasileira, acionado com o objetivo de “frisar a pujança dos interesses em jogo” – firmados ou acentuados pelo casamento (Miceli 2005: 57) – é corrente no “colunismo social” praticado nos jornais brasileiros, ele não se aplica às formas de nomeação das mulheres de outros segmentos sociais, nos quais são chamadas no dia-a-dia pelo nome pessoal. No caso das atrizes de teatro desse período, a única exceção à regra parece ter sido Henriette Morineau que sempre foi chamada pelo

10 Todas as informações relativas à vida e à trajetória de Henriette Morineau foram retiradas da entrevista que ela concedeu a Simon Khoury, antes de seu falecimento em 1990. Cf. Khoury (2001).

11 A conseqüência mais evidente desse tipo de nomeação aparece no caso das mulheres francesas que ficam viúvas. O uso francês tradicional, como mostra Lévi-Strauss, é “incorporar *veuve* (viúva) ao nome próprio, mas o masculino *veuf* (viúvo) não é incorporado, e menos ainda *orphelin* (órfão)”. Para o autor, tal procedimento revela que o sobrenome pertence “aos filhos de pleno direito”, sendo assim um “classificador de linhagens”. Mortos os pais, os filhos continuam a usar o sobrenome recebido deles em vida. Sendo homens, eles passarão a vida com o mesmo sobrenome, independente de serem casados, solteiros ou viúvos. Já com as mulheres a situação é distinta. Ao se casarem trocam o sobrenome e, em perdendo os maridos tornar-se-ão as “viúvas X” uma vez que já eram a “Sr.^a X”. Disso decorre que a identidade das mulheres e nas palavras do antropólogo, “só é preservada, no caso da morte [de seus maridos] por essa relação imutável na forma mas afetada pelo signo negativo, a partir de então. A ‘viúva Dumont’ é a mulher de um Dumont não abolido mas que só existe em sua relação com esse outro que se define por ele” (Lévi-Strauss 1989: 217-218).

sobrenome, Morineau, precedido por “Madame”. As demais, mesmo quando seus nomes pessoais vinham acompanhados pelo sobrenome, eram referidas como Bibi Ferreira, Dulcina de Moraes, Marília Pêra, etc.

Tratei até agora das atrizes profissionais que mantiveram o sobrenome recebido, para realçar o quanto ele pode ser um capital simbólico expressivo quando ligado a uma “assinatura” reconhecida no meio teatral. Abordei também o exemplo das atrizes e atores amadores que estrearam com os sobrenomes de origem, os tais “nomes de família”, usados como recurso deliberado para alterar o status até então rebaixado do teatro.

Se essa foi uma prática adotada nos anos de 1940 pelos amadores integrantes de famílias de elite, ela não é a regra quando praticaram as artes da interpretação em moldes profissionais. Vejamos nessa direção o caso da atriz Aimée Clarisse, que, assim como Henriette Morineau, também participou da companhia de Louis Jouvet. Mas ao contrário do que sugere o nome artístico, Aimée Clarisse não era francesa e sim brasileira de “boa família”, batizada como Vera Amado, filha do embaixador Gilberto Amado e mulher do ator francês Léo Lapara. Apesar de ter passado a infância em Paris, de ter retornado à França na adolescência, de lá permanecer até o início da guerra, e de falar francês fluentemente, ela só fazia figurações na companhia de Jouvet e jamais alcançaria os primeiros papéis. O estatuto mais elevado de protagonista lhe fora vetado, não apenas por razões intrínsecas às suas qualidades artísticas e, sim, porque ela falava francês com sotaque. Na visão de Jouvet, esse “deslize” de pronúncia era uma falha incontornável a impedir a encenação dos clássicos e dos modernos da dramaturgia francesa. Sinal inequívoco da assimetria que pontuava as relações intelectuais e culturais entre as elites brasileiras e francesas, inclusive no âmbito das trocas lingüísticas, tal como atestado também pelo exemplo de “Madame” Morineau, que até o final da vida falou português com sotaque. Longe de um impeditivo para a sua carreira no Brasil, esse expediente foi um “charme” que “Madame” jamais deixou de explorar, dada a centralidade que a França e a sua língua ocupavam no imaginário dos círculos culturais brasileiros da época e a rápida incorporação de seus representantes entre eles.

INVENTANDO NOMES COM OS MESMOS SOBRENOMES

Entre as atrizes mais renomadas do teatro brasileiro, encontram-se Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Tônia Carrero, Nydia Lícia, Cleyde Yáconis e Maria Della Costa. Com exceção de Nydia Lícia, as demais têm uma origem social entre modesta e humilde, nasceram no Brasil, tiveram uma educação escolar mediana, não cursaram a universidade, tampouco fizeram cursos de formação teatral. Aprenderam a representar no palco. Mas entraram em cena num momento de transformação radical das rotinas de trabalho no teatro – introduzidas pelos diretores estrangeiros que vieram para o Brasil durante ou

depois da Guerra ¹² e derivaram prestígio do repertório que encenaram e do público de elite que gravitava em torno do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia).

Cacilda Becker (1921-1969), Cleyde Yáconis (1923) e Maria Della Costa (1926) são oriundas de famílias com baixíssimo capital cultural, social e econômico, cuja infância foi marcada pela experiência sofrida e humilhante da fome. Criadas pelas mães, quase não conviveram com os pais. E isso vai se refletir na escolha do nome artístico das três. Cacilda Becker e Maria Della Costa fizeram “nome” com o sobrenome das mães – procedimento vedado no registro jurídico quando o pai é conhecido, mas comum no meio artístico. A mãe de Maria Della Costa foi empregada doméstica; a de Cacilda, professora primária. As filhas de ambas estrearam no Rio de Janeiro. Cacilda Becker em 1941, no grupo Teatro do Estudante do Brasil. Maria Della Costa em 1945, na companhia de Bibi Ferreira. Tendo inicialmente de vencer a pobreza, e suas conseqüências, ela começou a vida como modelo, no momento em que essa profissão mal existia, e chegou a se exhibir como “girl” nos cassinos, antes de enveredar pelo teatro e formar a própria companhia, junto com Sandro Polônio, seu segundo marido e também ator, e mudar-se para São Paulo.

Enquanto isso, Cacilda Becker dividia-se entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Na então capital federal, ela atuaria como atriz profissional em companhias de feitiço tradicional e em alguns dos grupos que mais contribuíram para a renovação do teatro brasileiro ocorrida na época. Entre 1941 e 1948, que corresponde aos sete primeiros anos de vida profissional de Cacilda, ela encenou 28 peças, protagonizando papéis muito diferentes, e trabalhou com atores, atrizes e diretores de distintas procedências e filiações estéticas. Reuniu 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 fixar-se em São Paulo para ingressar no Teatro Brasileiro de Comédia (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

12 Assim como os professores da missão francesa que se integraram ao corpo docente da Universidade de São Paulo, criada em 1934 (notadamente Jean Maugué, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig e Roger Bastide), contribuíram decisivamente para uma transformação capital nos nossos hábitos intelectuais (ao mostrarem a indissociabilidade entre teoria, método e pesquisa e ao insistirem que os modernos métodos de investigação das ciências humanas deveriam ser aplicados aos estudos de dimensões variadas da cultura e da sociedade brasileiras), o mesmo fizeram os diretores estrangeiros (Louis Jouvet, Ziembinski, Adolfo Celi, Gianni Ratto, Ruggero Jaccobbi) e atrizes como Henriette Morineau, só que no campo das artes cênicas. Responsáveis todos eles pela implantação de um sistema cultural diverso e complexo, sem precedentes na história brasileira, deixaram marcas indeléveis tanto na universidade como no teatro.

do talento já demonstrados, foi só no TBC que sua carreira deslançou 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 (Pontes 2004). 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.

No TBC, Cacilda Becker e Maria Della Costa, que já haviam contracenado no Rio de Janeiro, se encontram novamente. Mas enquanto Cacilda ali permaneceu por quase uma década, Maria esteve de passagem, aguardando a conclusão do Teatro Maria Della Costa, inaugurado em 1954. Foi também no TBC que Cleyde Yáconis estreou, quase que por acaso, em 1950, substituindo Nydia Lícia, italiana de nascimento que viera com a família para o Brasil em 1939, em decorrência das perseguições anti-semitas perpetradas pelos fascistas. Quando chegou ao país, Nydia Lícia tinha 13 anos e em pouco tempo falava português com fluência e sem sotaque. Aos 24 anos (em 1950) se casaria com o ator Sérgio Cardoso, dois anos depois de estreiar como atriz e retirar do nome artístico o sobrenome judeu, Pincherle. No momento em que Cleyde Yáconis a substituiu às pressas na peça *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams, ela ainda não havia passado da condição de amadora para a de atriz profissional. Cleyde, por sua vez, nunca havia pisado num palco. Mas se saía bem no papel que cabia a Nydia Lícia, porque tinha “uma memória de elefante” e sabia “todos os papéis de cor”¹³ só de acompanhar os ensaios na condição de diretora do guarda-roupa do TBC. Tentada pelo convite que recebera do diretor da peça (o polonês Ziembinski) para integrar o elenco fixo da companhia, Cleyde não hesitou. Menos pelo desejo de ser atriz e mais pelo salário, bem mais alto do o que ela ganhava até então, e pelo que ele poderia representar para a família.

Para se diferenciar da irmã, Cacilda Becker, que, naquela altura, já era figura emblemática do moderno teatro brasileiro, Cleyde manteve o sobrenome que recebera do pai, Edmundo Radamés Yáconis. Assim como a mãe (Alzira Becker), o pai provinha de família imigrante empobrecida. Ela, de alemães protestantes; ele, de gregos misturados com italianos. Se Cacilda adotara o Becker para afirmar a descendência direta pelo lado materno, numa recusa explícita ao pai que a abandonou quando ela e as irmãs eram meninas, Cleyde optou por usar o sobrenome do pai como nome artístico. Pois, se subisse aos palcos como Becker, sua imagem estaria condenada de saída a ser uma réplica rebaixada da irmã. Nesse caso, a escolha do nome é decorrente da posição de caçula que Cleyde tinha na linhagem familiar e no teatro. Ela não tardaria, porém, a se firmar no meio teatral e a fazer de seu nome uma assinatura tão poderosa quanto a da irmã primogênita. Atriz premiada, permaneceu 11 anos no TBC e participou de 35 peças. Lá foi dirigida por todos os diretores estrangeiros

13 Citações retiradas da entrevista que Cleyde Yáconis concedeu a Simon Khoury (2002: 37).

que integraram a companhia, encenado um repertório denso e bastante diversificado. Em 1964, quando deixou TBC, já era uma atriz completa. Ao longo de mais de cinquenta anos de carreira, ela talvez seja a atriz de sua geração a ostentar no currículo o melhor repertório de peças teatrais.

Se no teatro ela se destacou por interpretar papéis femininos muito diversos – entre os quais a prostituta Geni, da peça *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues encenada por ela em 1965 e sucesso absoluto de crítica e de público –, na televisão participou de várias telenovelas representando quase sempre o papel de mulher grã-fina. Não só ela como Tônia Carrero (1925), atriz de teatro, cinema e televisão – mídia na qual alcançou expressiva notoriedade popular. No teatro, o reconhecimento veio aos poucos e de forma tortuosa, principalmente da parte dos críticos. Entre outras razões, pelas peças interpretadas e por ter sido uma mulher de beleza estonteante. Espécie de “abre-te Sésamo” em profissões como as de modelo, quase essencial para deslanchar a carreira no cinema, a beleza, para as atrizes de teatro, converte-se às vezes em um obstáculo. 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. Tônia Carrero só se livrou, digamos assim, da camisa de força de ser antes de tudo uma mulher belíssima, quando em 1967 ousou interpretar a prostituta Neusa Suely, a protagonista da peça *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos.¹⁴

Filha de militar e mãe dona-de-casa, Tônia Carrero nasceu numa família típica de classe média carioca. O pai, além de oficial de exército, dirigiu a Rádio Nacional no final da década de 1940, antes da filha estreiar no teatro, quando então ela tinha mais familiaridade com a música popular brasileira do que com as artes da dramaturgia. O interesse pelo teatro sedimentou-se em 1947, durante o ano em que morou em Paris com o primeiro marido, Carlos Thiré, e frequentou um curso de jogos dramáticos. De volta ao Rio de Janeiro, Tônia Carrero montou uma companhia com o marido (de quem se separaria logo a seguir) e com o ator Paulo Autran. Estreou em 1949 com a peça *Um Deus Dormiu Lá em Casa*, de Guilherme Figueiredo, no papel de Alcmena que lhe valeu o prêmio de atriz revelação. Cinco anos depois se integrou ao elenco do TBC. Naquela altura, era uma atriz em ascensão que havia suprimido não apenas o nome pessoal que recebera ao nascer (Maria Antonieta Porto Carrero) como

14 Não parece aleatório que dos maiores sucessos de Tônia Carreiro e Clyede Yáconis tenham sido justamente no papel de prostitutas, quando o tema, até então mal visto, veio à baila nos palcos brasileiros de uma forma totalmente inovadora na pena irreverente dos dramaturgos Nelson Rodrigues e Plínio Marcos. As peças de ambos continuam vivíssimas, ainda que o impacto causado não se repita mais com a intensidade de antes, menos pela ausência de atrizes capazes, e mais em virtude da banalização que sofreu em decorrência da liberação dos costumes e da sexualidade iniciada nos anos de 1960.

o apelido que a acompanhara na infância e na adolescência (Mariinha), tão associado a mocinhas de perfil suburbano e a tudo que ela, Tônia, não queria mais ser quando se decidiu pelo teatro.

Outra que trocou o nome foi Fernanda Montenegro (1929), a última atriz que será abordada no artigo. Carioca como Tônia Carrero, mas de família operária, Fernanda foi registrada como Arlete Pinheiro Esteves da Silva. Aos 15 anos, em 1944, ingressou na Rádio do Ministério da Educação para trabalhar. Mais que um emprego, a rádio foi um espaço de formação importante para alguém como ela com baixo capital cultural e escolar, com passagem por um curso de madureza. Trabalhando na adaptação de contos e romances canônicos da literatura ocidental, Fernanda fez da rádio uma espécie de universidade. Lá tinha acesso à biblioteca, à discoteca e à cinemateca. Permaneceu dez anos no emprego, trabalhado como radialista e lendo tudo que lhe caía nas mãos, de Stendall a Machado de Assis. Ali trocou de nome e sobrenome, deixou de ser Arlete Pinheiro Esteves da Silva para virar Fernanda Montenegro. Um nome de feito literário, concebido na esteira dos romances lidos e das personagens que a impactaram.

Nesse meio de tempo, estreou na televisão e no teatro como Fernanda Montenegro, nome que se tornaria em breve uma das maiores assinaturas do campo teatral, sobretudo depois da morte de Cacilda Becker em 1969. Unanimidade nacional, considerada a maior intérprete viva do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro deu em 1953 a guinada necessária para a profissionalização como atriz na companhia dirigida por Henriette Morineau, graças à influência decisiva que dela recebera.

Assim como as demais atrizes importantes de sua geração, mudou-se em 1954 para São Paulo, junto com o marido e também ator, Fernando Torres. Trabalhou primeiro na companhia de Maria Della Costa que, naquele ano, inaugurava o próprio teatro. Ali Fernanda Montenegro daria um salto na carreira, após fazer o papel de Lucília, personagem de *A Moratória*, de Jorge Andrade. O sucesso da peça motivou o convite para integrar o TBC. Entre 1956 e 1958, nos dois anos em que participou de seu elenco, atuou em nove peças. No ano seguinte transferiu-se para o Rio de Janeiro – que, por quase uma década, estivera eclipsado pela cena teatral paulista – para fundar a companhia, “Teatro dos Sete”, junto com Fernando Torres, Gianni Ratto, Ítalo Rossi e Sérgio Brito. De lá para cá, Fernanda Montenegro foi acumulando prêmios, reconhecimento, experiência, popularidade e unanimidade, de crítica e de público. Tratada como a primeira-dama do teatro brasileiro, ela, como Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes, em virtude notoriedade alcançada, dispensa o sobrenome. Quando se fala de teatro e de Fernanda, não há dúvidas que está se falando dela e não da filha, que também é atriz e se chama Fernanda Torres.

Das atrizes abordadas nesse último segmento, vale sublinhar que todas são brancas e duas delas, Maria Della Costa e Tônia Carrero, loiras e muito bonitas – segundo os padrões de beleza correntes na época, cujos nomes evocam atrizes

européias de cinema. Nenhuma delas pertence a famílias com inserção na cena teatral (e isso repercute na escolha do nome artístico), embora todas tenham se casado com homens ligados ao teatro, algumas mais de uma vez. Além disso, trabalharam no TBC, participaram do pólo modernizador do teatro brasileiro, foram dirigidas pelos diretores estrangeiros que passaram ou fixaram residência no Brasil e, como evidência dessa afirmação artística, fundaram as próprias companhias – com exceção de Cleyde Yáconis. Nelas foram figuras de proa, com mais destaque que os maridos, seja porque eles deixaram de lado a profissão de ator ou porque conjugaram o trabalho de ator com o de diretor e empresário, para que suas mulheres pudessem exercer plenamente o papel de primeira atriz. Nas palavras de uma delas, transcritas no início do artigo, nessa época, “as mulheres mandavam no teatro”. Mas não por muito tempo, em virtude de um novo desenho da cena teatral, produzido pela atuação de novos grupos, pela valorização da dramaturgia brasileira, pela rearticulação entre cultura e política no campo teatral e pelo fim das companhias, no formato que elas tiveram na época dessas atrizes.

O NOME ARTÍSTICO E A CONSTRUÇÃO DA PESSOA: PONTO FINAL?

Entre os Tupinambá, os homens ganhavam nomes quando matavam suas vítimas e se recolhiam para travar sozinhos uma luta mais perigosa por se passar no plano místico e na esfera do sagrado. Excluídos do festim canibal, praticavam o resguardo e ritos diversos de purificação com o propósito de se porem em contato com a alma imortal e vingativa do prisioneiro morto e com o espírito protetor do parente ou ancestral mítico para quem fora destinado o sacrifício. Nesse período turbulento em que não se sabia ainda se o sacrifício seria bem-sucedido, ocorria a troca de nome. Como mostra Florestan Fernandes (1970), tal troca consistia numa técnica mágica, empregada pelo matador com o fim de iludir o espírito da vítima e seus propósitos de vingança. Na metafísica Tupinambá, sedimentada a partir da articulação entre corpo, pessoa e alma, a troca de nomes apresentava a um só tempo uma conexão religiosa e uma modalidade sociológica de objetivação do carisma, posto que quanto mais os homens acumulassem nomes, mais teriam prestígio, carisma e poder – e tudo que deles decorre, mulheres, cunhados, filhos e alianças.¹⁵

15 Vale sublinhar que Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha são os principais responsáveis pela recuperação dessa obra de Florestan. Apesar de discordar de suas conclusões, Viveiros de Castro (1986) retoma a análise de Florestan sobre a metafísica Tupinambá, central para a compreensão do canibalismo. Em outro trabalho, ele e Manuela Carneiro da Cunha (1986) mostram que a vingança é a instituição por excelência da sociedade Tupinambá. Como, aliás, “Florestan já havia provado magistralmente. Mas, levado talvez por suas premissas teóricas, acabou fazendo da guerra o instrumento da religião (...) como meio para a restauração da integridade de uma sociedade ferida pela morte de seus membros” (1986: 69).

Retomar os Tupinambás tem aqui um duplo propósito. De um lado, sublinhar que nessa sociedade de guerreiros, a troca de nomes, como objetivação sociológica do carisma, era uma prerrogativa masculina, da qual as mulheres estavam excluídas. De outro lado, corroborar o pressuposto defendido por Pina Cabral (2005a) de que “a nomeação pessoal constitui uma porta de entrada privilegiada para o estudo da forma como os grandes fatores de diferenciação social se operacionalizam através da ação pessoal”. No processo de construção social do artista e da pessoa que lhe dá guarida combinam-se, como vimos, marcadores de gênero, classe e geração. Numa sociedade tão desigual e hierárquica como a brasileira, não parece aleatório que atividades que dependam do corpo tenham se convertido em um capital simbólico essencial para se “fazer” um nome. Disso dão testemunho as atrizes mencionadas, as modelos, os jogadores de futebol e as mães de santo.

Como mostra Ruth Landes, em sua etnografia sobre os candomblés da Bahia, uma de suas informantes, Zezé, “se referia a si mesma como Zezé de Iansã, e não como Sra. Silva, para demonstrar que ‘pertencia’ à sua deusa e não a Manuel [seu companheiro]. Todas as sacerdotisas assim faziam e isso refletia a sua independência pessoal”. Por isso, prossegue a antropóloga, “até hoje não posso lembrar os nomes de família nem mesmo das maiores mães [de santo]” (Landes 2002: 194). Sinal incontestado de que na “cidade das mulheres” estudada por Ruth Landes, a supremacia social e o prestígio das mães de santo, sinalizados pelo uso do nome pessoal, têm a ver também com o uso que elas fazem de seus corpos como receptáculos dos deuses. Mas se modelos, jogadores, mães de santo e atrizes partilham algo em comum, é preciso não minimizar as diferenças sob pena de construir uma explicação essencialista e desfibrada do ponto de vista histórico e sociológico. No caso das atrizes analisadas neste artigo, se o corpo foi um instrumento central de que se valeram para interpretar as personagens vividas nos palcos, tal uso não se dissocia da aura cultural e intelectual que recaiu sobre certa parcela da atividade teatral, afastada do teatro de revista e da comédia popular, e ajustada às rotinas de trabalho e às concepções do teatro moderno.

BIBLIOGRAFIA

- ALIVERTI, Maria Inês, 1998, *La Naissance de l'Acteur Moderne: l'Acteur et Son Portrait au VIII^e siècle*. Paris, Galimard.
- BAXANDALL, Michael, 2006, *Padrões de Intenção: A Explicação Histórica dos Quadros*. São Paulo, Companhia das Letras.
- , 1991, *O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Renascença*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- BOURDIEU, Pierre, 1996, “Os ritos de instituição”, *A Economia das Trocas Lingüísticas*. São Paulo, Edusp.
- BOURDIEU, Pierre, e Yvette Delsault, 1975, “Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie”, *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, n.º 1, pp. 7-36.
- BRANDÃO, Tânia, 1998, *Peripécias Modernas: Companhia Maria Della Costa*. Tese de doutorado em história defendida na UFRJ, 2 vols.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela, e Eduardo Viveiros de Castro, 1986, “Vingança e temporalidade: os Tupinambás”, *Anuário Antropológico/85*, pp. 57-78.
- CORRÊA, Mariza, 2003, *Antropólogas e Antropologia*. Belo Horizonte, Ed. da UFMG.
- DAMASCENO, Leslie, 1994, *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas, Ed. da Unicamp.
- FERNANDES, Florestan, 1970, *A Função Social da Guerra na Sociedade Tupinambá*. 2.ª ed., São Paulo, Edusp/Pioneira.
- GOMES Jr., Guilherme Simões, 2007, “Vidas de artistas: Portugal e Brasil”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 22, n.º 64, pp. 33-47.
- GOMES, Paulo Emílio Salles, 1992, “A personagem cinematográfica”, em Antonio Candido *et al.*, *A Personagem de Ficção*, 9.ª ed. São Paulo, Perspectiva.
- GUIMARÃES, Teresa Paes Lemes, 1981, *Louis Jouvet no Brasil (1941-42): Um Mestre Francês nas Raízes da Renovação Teatral da Década de 40*. São Paulo, dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo.
- JACOBUS, Mary, Evelyn Fox Keller, e Sally Shuttleworth, 1990, “Introduction”, em Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller e Sally Shuttleworth, *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*. Nova Iorque, Routledge.
- KHOURY, Simon, 2002, *Bastidores: Série Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, vol. 10 (depoimento de Cleyde Yáconis, Paulo Gracindo, Rosamaria Murtinho, Luís de Lima).
- , 2001, *Bastidores: Série Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Letras & Expressões, vol. 3 (depoimentos de Henriette Morineau, Edwin Luisi, Nicette Bruno e Jorge Dória).
- , 1994, *Bastidores I*. Rio de Janeiro, Leviatã (depoimentos de Tônia Carrero, Henriqueta Bribo, Cláudio Correa e Castro e Paulo Gracindo).
- LAQUEUR, Thomas, 1992, *Making Sex: Body and Gender Form the Greeks to Freud*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- LANDES, Ruth, 2002, *A Cidade das Mulheres*. 2.ª ed. revista, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ.
- LEACH, Edmund R., 2000 “Como nasce um cavaleiro britânico”, *Mana. Estudos de Antropologia Social*, vol. 6, n.º 1, pp. 31-56.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1989, *O Pensamento Selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini, Campinas, Papirus.
- MARTIN-FUGIER, Anne, 2001, *Comédienne: de Mlle. Mars à Sarah Bernhardt*. Paris, Seuil.
- MICELI, Sérgio, 2005, “A lisonja da elite”, *Carta Capital*, ano XII, n.º 374, pp. 54-57.

- MONTENEGRO, Fernanda, 1998, *Viagem ao Outro: Sobre a Arte do Ator*. Rio de Janeiro, Fundacen.
- PINA CABRAL, João de, 2005a, "O limiar dos afetos: algumas considerações sobre nomeação e a constituição social de pessoas". Texto apresentado pela primeira vez como Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UNICAMP (Universidade de Campinas), em Abril de 2005.
- , 2005b, "Proposta temática". Texto de apresentação do Simpósio Internacional "Nomes e pessoas: gênero, classe e etnicidade na complexidade identitária".
- PONTES, Heloisa, 2004, "A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga", *Tempo Social. Revista de Sociologia da Usp*, vol. 16, n.º 1, pp. 231-262.
- , 2003, "Cidades e intelectuais: os 'nova-iorquinos' da *Partisan Review* e os 'paulistas' de *Clima* entre 1930 e 1950", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.º 53, pp. 33-52.
- , Heloisa, 1998, *Destinos Mistos: Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68*. São Paulo, Companhia das Letras.
- PRADO, Décio de Almeida, 1993, *Peças, Pessoas, Personagens: O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo, Companhia das Letras.
- , 1988, *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva.
- RITO, Lúcia, 1995, *Fernanda Montenegro em o Exercício da Paixão*. 4.ª ed., Rio de Janeiro, Rocco.
- ROSENFELD, Anatol, 1993, *Prismas do Teatro*. São Paulo, Perspectiva.
- SAHLINS, Marshall, 1976, *Culture and Practical Reason*. Chicago, University of Chicago Press.
- SFAT, Dina, e Mara Caballero, 1988, *Dina Sfat: Palmas Pra Que Tê Quero*. 2.ª ed. Rio de Janeiro, Nórdica.
- SIMIONI, Ana Paula, 2002, "Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, n.º 50, pp. 143-159.
- VARGAS, Maria Thereza, e Nanci Fernandes, 1995, *Uma Atriz: Cacilda Becker*. 2.ª ed. revista, São Paulo, Perspectiva.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, 1986, *Arawaté: Os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro, Zahar.
- WILLIAMS, Raymond, 1972 [1954], *Drama in Performance*. Middlesex, Penguin Books.

Inventing names, acquiring fame: the Brazilian theater actresses, 1940-68 ♦ Heloisa Pontes ♦ Universidade Estadual de Campinas ♦ helopontes@uol.com.br

Sharing the presupposition that the personal naming is a "privileged entry door to the study of how the great factors of social differentiation become operative through the personal action" (Pina Cabral 2005), the article, "Inventing names, acquiring fame: the Brazilian theater actresses, 1940-60", discuss the issues of the artistic name and of the renown reached by the Brazilian theater actors. It approaches the names as dynamic instruments of action with the aim at verifying the logic that rules over the choice of the artistic names beyond the discursive rationality specific to each individual case. In the process of the social construction of the artist and of the person that houses it, different marks of gender, class, and generation are combined. In this way, it does not seem random that, in so much unequal and hierarchical societies as the Brazilian one, activities that are dependent upon the body have being converted into a symbolic capital that is essential to "make" famous a name. Of this situation are the witnesses the theater's actors approached in the article and, contemporaneously, the models and the soccer players.

KEYWORDS: artistic name, theater actresses, gender and cultural production, social history of the theater.