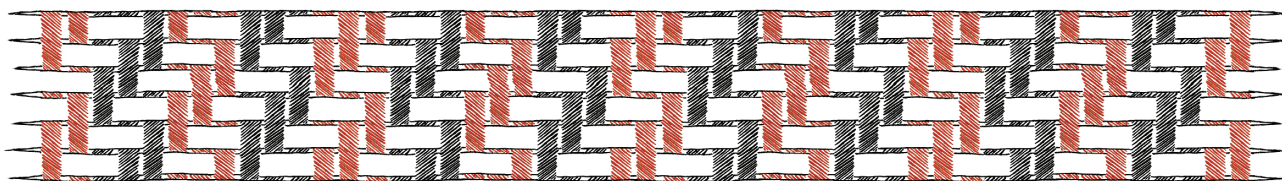


A metrópole como meio legítimo de expressão feminina

Matheus Gato de Jesus

Doutorando do Programa de Sociologia da Universidade de São Paulo



PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Edusp, 2010. 464 páginas.

Intérpretes da metrópole é um empreendimento original em matéria de ensaio sociológico nas ciências sociais brasileiras. Heloisa Pontes amplia de maneira significativa o escopo de seu programa de pesquisa sobre a formação do campo intelectual paulista na primeira metade do século XX, através de uma armação interdisciplinar que nos conduz a um retrato complexo da relação entre gênero e o universo da cultura erudita no Brasil. Se no livro *Destinos mistos*, excelente análise dedicada aos famosos críticos de arte em torno da revista *Clima* (Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Paulo Emilio Sales Gomes e Gilda de Mello e Souza), a ênfase fora o peso da Universidade de São Paulo na reconfiguração dos padrões de excelência cultural no mundo artístico e literário em franca tensão com o bacharelismo dominante da geração modernista, agora as lentes se voltam com mais força para relações de gênero e o *boom* da cena teatral paulista, consolidada com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948.

O problema não é exatamente novo na reflexão da autora. Inspirada no famoso texto de Raymond Williams sobre os intelectuais ingleses do grupo Bloomsbury, em *Destinos mistos*, a questão da posição social das mulheres na divisão do trabalho intelectual é um dado importante na caracterização dos críticos do Grupo *Clima*. Embora o depoimento dos rapazes do círculo insinuasse um ambiente de trabalho modernoso em que as possíveis clivagens de gênero eram suprimidas ou contornadas pelo

esclarecimento intelectual e moral de seus integrantes acerca das mazelas do patriarcalismo brasileiro, a presença das mulheres em *Clima* ficara circunscrita ao apoio logístico e afetivo para a produção da revista e a literatura ficcional. Nas palavras de Heloisa:

Aos homens couberam as posições e os temas nobres: a cultura e a editoria de seções permanentes. Às mulheres, a “costura” da redação, a função de colaboradoras, a poesia e o conto – na dupla condição de escritoras eventuais e de personagens principais do universo ficcional masculino. (p. 132).

É sintomático que a atribuição informal de Gilda Mello e Souza, prima de Mario de Andrade e única dentre as moças do grupo a constituir uma carreira acadêmica, fosse,

além de levar e trazer recados da revista para Mario e de Mario para a revista, [...] bater a máquina os artigos que seu noivo escrevia para o rodapé semanal da *Folha da Manhã*. Todos os sábados, Antonio Candido ia visitá-la na casa da rua Lopes Chaves e aproveitava a oportunidade para entregar-lhe os seus manuscritos e conversar com Mario de Andrade. Uma vez casados, esse deslocamento tornou-se desnecessário (p. 126).

A novidade de *Intérpretes da metrópole* é que os impasses das relações de gênero não são captados tendo em vista apenas a sociabilidade afetiva e intelectual entre homens e mulheres em círculos culturais de prestígio, mas também a estrutura social de uma cidade em processo de metropolização. Não sem razão, logo no primeiro capítulo, o contraponto comparativo a São Paulo muda de Londres para Nova York. O suposto teórico que domina argumentação é que, numa sociedade em franco processo de diferenciação de suas esferas sociais de valor – no caso específico de São Paulo isso significa a influência da formação universitária de seus novos intelectuais a partir dos anos 1930 e a formação de um mercado pujante de bens culturais eruditos que deflagram o processo de autonomização do campo artístico nacional –, a relação entre as clivagens de gênero e a produção cultural deve ser analisada tendo vista a lógica interna de cada nicho especializado de atuação profissional e artística. O “alvo” dessa abordagem é o sentido do feminismo nos chamados “estudos de gênero” que, sob a rubrica de “condição feminina”, tendem a nivelar as diferentes inflexões de gênero existentes em sociedades profundamente diferenciadas, como é o caso de São Paulo em meados do século XX. Por outro lado, o risco desse foco, malgrado sua maior capacidade de relacionar os marcadores sociais, é deslizar entre os condicionantes sociais e suas variáveis sem uma sólida hierarquia explicativa entre os termos.

De qualquer maneira, assumir esse risco é o corolário da opção pelo ensaio como forma analítica, e *Intérpretes da metrópole* apresenta soluções brilhantes a esse desafio que se revela ora como um problema teórico, ora como uma questão narrativa. Nesse sentido, o ângulo que os intelectuais de Nova York ligados a *Partisan Review* oferecem quando comparados ao Grupo Clima em São Paulo, e, particularmente, quando aproximadas as carreiras da escritora Mary McCarthy e Gilda Mello e Souza, é revelar as homologias presentes no entrelaçamento entre a crítica cultural, a vida acadêmica e a esfera pública da cidade que caracterizam a vitalidade e o arrojo metropolitano dessas duas grandes capitais culturais da América. Assim, a modernização cultural das cidades é o dado que permite avançar sobre as inflexões de gênero no campo intelectual e artístico.

Nesta dimensão, a comparação de Mary com Gilda de Mello e Souza mostra-se pertinente, pois tanto uma como a outra, além de serem produtos da vida universitária em sua interface com o sistema cultural mais amplo das cidades em que construíram suas vidas profissionais, fizeram parte de círculos com um perfil intelectual parecido. No caso de Gilda e de outras mulheres de sua geração que

integraram o Grupo Clima, o acesso à formação intelectual que tiveram na Faculdade de Filosofia, permitiu a várias delas reorientar o papel para o qual haviam sido educadas – mães e donas de casa. As dificuldades que enfrentaram nessa direção, transmutadas sobre a forma de inseguranças pessoais, foram contornadas, mas não eliminadas, à medida que construíam suas carreiras e inventaram novos modelos de conduta. (P. 65)

O segundo capítulo é precisamente uma investigação sobre essas novas modalidades de expressão das dimensões simbólicas de gênero na vida intelectual brasileira através da trajetória e dos conflitos subjetivos presentes nas carreiras de Lucia Miguel Pereira (1901-1959) e Patrícia Galvão (1910-1962), comparadas a Gilda Mello Souza (1919-2005), a presença mais marcante desse livro. Assim, o contraponto desloca-se de Nova York para o Rio de Janeiro. O interesse da comparação entre essas três gerações diferentes é mostrar o recrutamento social possível para mulheres no exercício da crítica de cultura dentro de um sistema literário consolidado desde o século XIX, exigindo um tipo de formação intelectual e práticas sociais que eram prerrogativas masculinas. No caso de Lucia, a mais velha das três, o autodidatismo facultado por uma origem social em famílias abastadas e de mulheres cultas, seguido de uma sólida formação escolar, configura a excepcionalidade da situação social que moldou sua escolha profissional. O caso de Patrícia Galvão é o mais complicado. Mulher de origem humilde, polêmica, musa do modernismo, sua atuação na crítica só é inteligível devido ao capital social adquirido por sua circulação dentro da vanguarda paulista, junto ao Partido Comunista e, especialmente, pelo casamento com o escritor Oswald de Andrade.

A análise sobre o caso de Pagu encerra uma das grandes contribuições de *Intérpretes da metrópole*. Em vez de simplesmente reduzi-la a um símbolo de irreverência e independência feminina, a autora mergulha no impacto das convenções sociais e de gênero que marcaram sua personalidade.

Embora veladas, elas se deixam apanhar num lugar diverso do esperado para uma mulher que fez fama e nome como símbolo da irreverência e da emancipação no domínio sexual e dos costumes. Onde? Na busca intensa e deliberada de Patrícia por uma transcendência de si e na entrega baseada no sacrifício. Nessa estrutura de sentimentos edificantes, que por tantos séculos marcou a vida de santos e das mulheres reclusas em conventos, encontra-se o núcleo denso que amarra as pontas partidas de sua militância, maternidade e experiências amorosas. (P. 112).

Dessa forma, a visão libertária que se construiu sobre sua personalidade nos anos 1980 passa, por vezes, ao largo do que nela também foi mulher.

O caráter excepcional, incerto, e, por vezes, subjetivamente tumultuado da inserção de mulheres em lides da crítica brasileira a partir dos anos 1930 contrasta vivamente com o recrutamento das atrizes de teatro. Não porque as clivagens de gênero sejam mais intensas numa esfera do que noutra, mas porque as regras de funcionamento e exigências simbólicas específicas ao campo em determinados momentos históricos alteram a experiência social dessas tensões e os modos possíveis de conquistar nome e renome profissional. Assim, no mesmo momento em que Gilda de Mello e Souza vivia as inseguranças de querer, em suas palavras, “realizar-se como um homem” nas tarefas do pensamento, iniciava-se o período glorioso do moderno teatro brasileiro, época em que, segundo a atriz Maria Della Costa, “as mulheres mandavam no teatro”.

O capítulo magistral sobre a passagem, pelo Brasil, da companhia do diretor Louis Jouvet e a atuação da atriz Henriette Morineau, ambos franceses, nos revela as especificidades da formação

do moderno teatro brasileiro que garantiram o êxito profissional de atrizes recrutadas, na maioria das vezes, nas classes mais baixas da sociedade. A companhia de Jovet trazia valores novos aos palcos brasileiros: a primazia do ator na concepção do espetáculo, a submissão do ator ao texto, sem recurso aos improvisos ou ao ponto, a necessidade de o Brasil encontrar um dramaturgo nacional e, sobretudo, a figura do *encenador* – termo até então desconhecido no país – capaz de dar unidade ao conjunto do espetáculo. Assim, “no decorrer das duas temporadas de Jovet no Brasil (1941-1942), quatro dos maiores nomes da história do teatro brasileiro contemporâneo – um crítico, uma atriz, um dramaturgo e um grupo de teatro amador – ensaiavam os primeiros passos rumos a essa posição. Décio de Almeida Prado, como vimos, estreara na crítica de teatro, em 1941, na revista *Clima*. Nesse mesmo ano, Cacilda Becker (1921-1969) iniciava-se como atriz e Nelson Rodrigues (1912-1980) como dramaturgo, com a peça *A mulher sem pecado*. Enfim, quase todos os termos necessários para a configuração do campo teatral brasileiro no século XX.

Eu disse quase, pois o termo ausente do sistema e do livro é o público. Esse grande intérprete da metrópole que pulula em quase todos os depoimentos dos diretores, críticos, atrizes e atores mencionados no texto não mereceu de Heloisa uma análise detida. Entretanto, o sucesso de Jovet no país dependeu sobremaneira de um público de elite que compreendia bem o francês. A atriz Nydia Licia recusou o papel principal em *A mulher do próximo* quando da estreia do TBC, temendo escandalizá-lo com o teor da peça. E, se a beleza e o *sex-appeal* de Tonia Carreiro foram grandes trunfos em sua carreira, eles se concretizaram devido à fantasia daqueles que lotaram o espetáculo *Uma certa cabana*, para ver “suas coxas de fora e o Paulo Autran de cuecas” (p. 295).

Mas o que não nos é dado ver nas bancadas sopra brilhantemente no palco. O capítulo dedicado a Cacilda Becker, considerada a maior atriz brasileira da época, consegue fazer as ciências sociais penetrarem na forma artística, ambição sempre almejada pelos sociólogos, mas raras vezes realizada com sucesso. Através do conceito de *burla*, entendida como a convenção teatral que permite ao ator nublar performaticamente as marcas sociais expressas em sua própria pessoa e em seu corpo, como a idade, o gênero, a classe social, a autora interroga a relação entre os trunfos artísticos da atriz e a experiência social que os potencializou no palco. No caso de Cacilda, que não gozava de “boa” formação escolar e nem era uma mulher bonita para os padrões da época, o diferencial foi o modo como ela acreditou na renovação do teatro nacional levada a cabo pela atuação de diretores estrangeiros que atualizaram os ponteiros de nossos palcos. Mas sobretudo, afirma autora, “pela capacidade de converter a experiência da humilhação e privação vividas na infância e adolescência em poderosa chave interpretativa” (p. 205).

É nesse ponto que Gilda Mello e Souza deixa de ser mais uma personagem estudada, como o fora também em *Destinos mistos*, tornando-se uma referência analítica de peso para interpretação. A principal descoberta sociológica da autora em *O espírito das roupas: a moda no século XIX* é que a moda constituiu, para a mulher do século XIX, um “meio **lícito** de expressão”¹. Com razão, *Intérpretes da metrópole* retoma essa agenda de pesquisa, ainda inexplorada tanto pela sociologia da cultura quanto pela crítica feminista, indagando-se sobre o modo como o processo de metropolização de São Paulo informa a formação de nichos culturais nos quais a expressão feminina é legítima e autorizada.

O jogo de espelhos entre as atrizes e as intelectuais que perfazem a armação do livro formaliza narrativamente as lutas simbólicas em torno da constituição dessa autoridade cultural. Assim, temos que os *handicaps* que certamente truncariam a carreira de uma mulher como

Cacilda no campo da crítica cultural viabilizaram a maior assinatura do teatro brasileiro de todos os tempos. Olhando para a especificidade das inflexões de gênero no campo teatral, tendo em vista as trajetórias e o renome alcançado nos anos 1950 por atrizes como Maria Della Costa, Nydia Licia e Tônia Carrero, afirma Heloísa:

a mobilidade social foi experimentada em alta voltagem pelas atrizes renomadas da época. De um lado, como decorrência das oportunidades de carreira, das chances de sociabilidade e dos recursos em matéria de visibilidade pública, inimagináveis até então para pessoas com origem social tão modesta quanto a delas. De outro lado, pelos papéis que encenaram. Cobrindo um leque amplo e diversificado de personagens, fizeram de tudo ou quase tudo no teatro: de rainhas a prostitutas, de mulheres pobres e de classe média a aristocratas e grã-finas. Transitando do rádio para o teatro e a televisão, quase que simultaneamente e no momento de arranque da indústria cultural no Brasil, vivenciaram o embaralhamento do “alto”, do “médio” e do “baixo” na produção cultural (p. 31).

Essa conformação específica do meio teatral teria informado inclusive o modo como as atrizes viveram suas parcerias amorosas e profissionais com maridos, amantes, atores e diretores, papéis que, na grande maioria dos casos, se combinavam². O *status* público e o “nome próprio” conquistados por essas mulheres dependeram sobremaneira dessas colaborações não isentas de conflito. Pois, se por um lado a carreira de atriz conferiu protagonismo às grandes damas do teatro brasileiro, não se pode dizer o mesmo quanto a carreiras de diretoras e encenadoras, postos masculinos por excelência até o final do século passado.

Intérpretes da metrópole é uma densa análise sociológica, assim como uma provocação à crítica feminista, no momento em que o processo de diferenciação social na sociedade brasileira, com formação de esferas de valor regidas por regras relativamente autônomas, atingiu escalas insuspeitadas em diversas regiões do país e em nichos profissionais dentro e fora do âmbito da cultura. Fato que obriga especialistas e militantes a observarem as assimetrias de gênero em chave heterogênea, dando mais atenção à particularidade e à diversidade de sua tradução simbólica no mundo social.

Notas

1. Nas palavras da autora: “Tendo a moda como único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violentando o movimento natural dos cabelos. Procurou em si – já que não lhe sobrava outro recurso – a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma” (SOUZA, 1989, p. 100). Para notar a importância que a leitura de Gilda Mello e Souza tinha para a interpretação da obra em questão, ver Pontes (2006).
2. “Numa situação inversa à das mulheres intelectuais da época, que enfrentaram uma série de constrangimentos para se afirmar e ‘fazer nome’ – entre eles, a conciliação da carreira com a família, ou, quando casadas com intelectuais de renome, os conflitos advindos de se sentirem ou serem vistas à ‘sombra’ dos maridos –, as atrizes foram alçadas à condição de protagonistas com anuência e o respaldo dos parceiros. Seguindo a tradição no meio teatral do autoempresariamento, elas criaram suas próprias companhias, nas quais figuraram como principal chamariz, e eles atuaram como diretores, intérpretes, empresários, mesclando às vezes as três atividades. Claro está que as razões para o empenho diverso dos *significant others* (parceiros, maridos ou amantes) não se encontram em disposições pessoais isoladas, explicáveis pelo temperamento, caráter ou boa vontade dos atores em contraposição ao mesmo atributo no caso dos intelectuais ou dos maridos das intelectuais. Residem nas dinâmicas particulares dos campos de produção simbólica, mais ou menos refratários às inflexões de gênero e à atuação das mulheres” (p. 239). Esse último capítulo de *Intérpretes da metrópole*, sobre as parceiras amorosas e de trabalho, é o mais difícil ser analisado sociologicamente numa resenha, pois me parece o mais autobiográfico de todo o livro. Ao sociólogo da cultura, fica a forte impressão de ver o analista informando sobre sua própria experiência e expectativas através da experiência de outros, conjugando ao mesmo tempo uma excelente análise e uma insuspeitada autorrevelação, que, todavia, não temos dados, espaço e condições para decifrar.

Referência bibliográficas

PONTES, Heloisa. A paixão pelas formas. *Novos estudos - CEBRAP*, nº 74, p. 87-105, mar 2006. ISSN 0101-3300.

SOUZA, Gilda de Mello. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

Recebido em dezembro de 2012.

Aceito para publicação em fevereiro de 2013.

