

**Mulheres Representando Mulheres:
Sobre ser mulher e ser atriz**

Graziella Moretto Figueiredo

**Trabalho de Projecto de Mestrado em
Antropologia/Culturas Visuais**

Dezembro de 2017

Trabalho de projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia/Culturas Visuais realizado sob a orientação científica dos Professores Catarina Alves Costa e Manuel Gaspar da Silva Lisboa.

*Para minha mãe, Rose (in memorian)
que acreditava que eu, um dia, ainda faria um mestrado.*

*Para minhas filhas, Nina e Mabel
para que elas façam o que bem entenderem.
E que ninguém possa impedi-las.*

“Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria auto-acusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdôo. Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesmo.”

Clarice Lispector
(Encarnação Involuntária)

“Vamos falar a verdade: isso aqui não é crônica coisa nenhuma. Isso é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério.”

Clarice Lispector
(Máquina Escrevendo)

Agradecimentos

Aos generosos e geniais mestres Catarina Alves Costa e Manuel Lisboa, por me acolherem afetivamente e apontarem o caminho que conduz o córrego do Teatro à lagoa das Ciências Sociais;

À Liria, Jussara, Fabíola, Julia, Carolina, Mariana, Patrícia, Maria Gal, Viviane e Daniela, pela coragem de tocar feridas, e por doarem seu tempo quando todas temos tanto por conquistar todos os dias;

A todas as atrizes que colaboraram com essa pesquisa na primeira fase, pela pureza com que abriram seus corações e expuseram suas esperanças e fragilidades;

À Monica Figueiredo, que carregou muitos quilos de equipamento na mala e assim possibilitou que o filme existisse, e Liz Wolman, pelas incansáveis traduções que me trouxeram até aqui;

A todas as professoras da PUC/RJ, em especial Flávia Vieira e Tânia da Conceição Pereira, que me encorajaram a encarar o desafio do Mestrado;

À Luciana Bacellar, a “dra. Lú”, pela inspiração para costuras, estórias, mestrados, filmes, personagens, bolos formigueiro e por sempre me fazer sentir que tenho amigos verdadeiros no Rio;

Ao Carlos Evelyn, pela parceria pródiga e amizade sincera de mais de 20 anos;

Aos valentes Amina, Hernane, Boe e Adriana Mamprin, por comprarem a minha briga e pelo apoio técnico cheio de boa-vontade na última hora: vocês fizeram do filme o que ele é;

À Patricia Santos Hansen, pelo *expertise* e potência intelectual compartilhados, e por ter mais confiança em meu trabalho do que eu mesma;

À Paula Dip, musa que caiu do céu da tela da TV para incentivar e doar sabedoria;

À Thalita Vaz da Silva, pela encorajadora investigação sobre a relação entre a imagem midiática das mulheres e o sistema de autorregulamentação da publicidade brasileira;

Às minhas irmãs Giovanna e Giulianna, e à Sandra Regina, Yara e Ailda, que me ajudaram cuidando de minhas filhas enquanto eu saía para filmar no Brasil;

A meu pai Sergio, que me fez crer que o Teatro também era lugar de menina;

Aos parceiros Marta Ramalho e Alfredo Martins: a Capelinha rumo ao Doutorado (risos);

Ao Pedro, que me ouviu, achou que eu tinha razão, e ainda por cima me deu a mão.

Resumo

Suporte teórico do filme etnográfico “Mulheres representando mulheres”, esta dissertação trata o assunto da objetificação da mulher na mídia com enfoque na profissão de atriz no Brasil. Partindo dos discursos de 8 mulheres em dois períodos diferentes, e com um intervalo de 14 anos entre eles, pode-se avaliar até que ponto as atrizes brasileiras têm tido que se sujeitar a padrões estéticos inalcançáveis, ao tirânico domínio masculino na indústria do entretenimento, e a reproduzir artisticamente estereótipos sexistas amparados por construções sociais de gênero ultrapassadas, majoritariamente concebidos e produzidos por homens brancos de meia idade.

Palavras-chave: Objetificação, feminismo, sexismo, atriz, mídia, teatro, cinema, televisão, Brasil

Abstract

Conceived as a theoretical support piece for the ethnographic film “Women representing women”, this paper discusses the issue of female objectification in the media from the perspective of professional actresses in Brazil. The discourses of 8 women in different time periods, set apart by a 14 year gap, reveal some of the ways brazilian actresses have been subdued by unreasonable beauty standards, tiranic male domination of the entertainment industry and forced to reproduce artistically throughtout history the same outdated estereotypes based on social construction of gender, mainly created and commercially produced by white-middle-aged-males.

Keywords: Objectification, feminism, sexism, actress, media, theatre, cinema, television, Brazil

Sumário

1. Introdução	8
2. Origens do Teatro Ocidental	9
3. Disparidades ancestrais	13
4. Metodologia	19
5. Atlas Identitário da Mulher Brasileira	27
6. O corpo mercadoria	53
7. Conclusão	65
8. Referências Bibliográficas	72
9. Anexo	76

1. Introdução

Concebida como chave de leitura do filme etnográfico “Mulheres representando mulheres”, essa dissertação tem o desejo de apresentar comentários que projetem luz sobre a questão da profissão de atriz no Brasil, e assim incrementar um diálogo com o discurso autônomo que, acredito, o filme contém em si mesmo. O documentário acompanha 8 atrizes em momentos distintos de suas vidas: ao ingressarem na profissão, durante os exames seletivos da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo em 2004, e 14 anos mais tarde, ao reencontrá-las e acompanhar um pouco de suas realidades pessoais e profissionais no presente.

O compartilhamento dessas experiências proporcionou uma compreensão sobre o modo como a representação da mulher na mídia brasileira está impregnada não apenas dos estereótipos usuais das construções sociais de gênero, mas também das estruturas de poder hierárquico vigentes nos espetáculos teatrais, na indústria do audiovisual e, mais recentemente, das mídias digitais. Avaliando as questões da opressão sexista, da objetificação da mulher e da monetização do corpo feminino nas sociedades capitalistas neoliberais em situação de pós-colonialismo, os depoimentos das atrizes revelam um cenário de extrema violência em diversas instâncias, e que apenas ultimamente vem sendo arrancado do silêncio secular que o tem protegido até o presente.

Construída nos parâmetros de uma etnografia visual sensorial, a pesquisa que levou a esse filme conta ainda com a subjetividade de minha própria bagagem de 27 anos atuando no mercado como atriz profissional. Os depoimentos selecionados para o filme acabam por revelar que, por mais diferentes que possam ser os corpos das atrizes entrevistadas, a semelhança entre as experiências relatadas tem um componente perturbador, sinistro e intranquilizante, e nos leva a questionar de que modo podemos reverter a condição atual das atrizes profissionais para que a desigualdade e os casos de abuso e submissão à tirania dos homens brancos que dominam a indústria do entretenimento em todo o planeta, finalmente cessem de existir.

2. Origens do Teatro Ocidental

“O aristotelismo, e em especial o Aristóteles do ‘Da geração dos animais’, forneceu um modelo de reprodução que embasa a desigualdade dos sexos na diferença biológica entre um macho, associado à forma, como no cristianismo, e uma fêmea da espécie, associada à matéria. Na tradição fisiológica aristotélica, que permeia os domínios da lei e da teologia assim como da medicina, e se estende desde a Grécia até a Alta Idade Média e Tomás de Aquino, e mesmo até Freud, a mulher representava uma versão imperfeita do homem, um homem bastardo.”

R. Howard Bloch - Misoginia Medieval

Dionísio, o deus mitológico associado ao teatro, é reconhecido por sua ambivalência e seu “furor homicida” (Minois 2003, 35), e o fato de ser representado por um falo e idolatrado por um séquito de mulheres possuídas em êxtase delirante, me parece um conveniente ponto de partida para elaborar esta reflexão sobre o papel da mulher no teatro através dos tempos, na civilização ocidental. A associação poderosa entre a fertilidade da terra e o riso enquanto elemento subversivo que possibilita reviver o caos fundador de nossa inexplicável existência terrena, eclode nos festivais gregos em homenagem a Dionísio, cujos poderes incluem a dança ritual, a música, a poesia, o misticismo e, por ter descoberto “a videira e seu uso” (Grimal 1993, 122), é também o deus ligado ao vinho e à embriaguez que este é capaz de produzir nos homens e mulheres que o consomem.¹

Sem querer apontar conclusões ou produzir novas teorias, escolhi observar a relação entre esse princípio orgiástico e de incorporação física da violência nas origens do Drama, ao modo como o teatro, e conseqüentemente as artes performativas, vêm sendo praticadas na atualidade. E, considerando as inúmeras interferências dos gestos humanos históricos no abrangente período desde a Grécia Antiga até a atualidade, pontuar alguns momentos em que a representação da mulher e o lugar que ela tem ocupado nas artes possam ter sido influenciados por essa construção social arcaica. Não posso, e nem devo em tão reduzido espaço,

¹ Martínez, 1997

tentar esmiuçar acontecimentos ou apresentar justificativas bibliográficas para todas as menções que aqui farei e muito menos apontar o momento inaugural da formatação dos estereótipos ainda hoje propagados, uma vez que, como diz John J. Winkler ao tentar compreender a ligação entre as festas dionisíacas e a suposta fundação do Drama, *“the overall persuasiveness of the present argument rests not on any one irresistible fact but on the ensemble of many details”* (Winkler 1990, 21).

Entre os muitos possíveis detalhes, escolhi elencar aqueles que melhor facilitam a comunicação com o suporte visual dessa tese, nomeadamente o filme etnográfico “Mulheres representando mulheres”, onde acompanho um grupo de jovens em dois diferentes períodos: em 2004, quando eram atrizes aspirantes a uma vaga na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, e, 12 anos depois, em 2016/17, tentando perceber as transformações que esse intervalo de tempo promoveu em suas vidas, tenham sido elas dedicadas, ou não, ao fazer teatral. Mac Dougall enfatiza que “a antropologia visual é, em grande parte, uma antropologia *performativa*” e nos encoraja a “utilizar o meio visual em todo o seu potencial”; e mesmo tendo em conta “que o discurso visual não é desprovido de abstrações e generalizações” (Mac Dougall 2005), pretendo defender a autonomia do filme enquanto objeto, e não mero complemento de uma etnografia escrita. Para isso, seguirei, na maioria das vezes, a narrativa da edição como fio condutor da análise teórica. Os detalhes portanto serão dispostos aleatoriamente, sem obediência a cronologias lineares nem priorizações hierárquicas, unidos apenas pela força motriz do depoimento de minhas interlocutoras. Como em um Atlas Mnemosyne nos moldes propostos por Warburg², no qual a mera proximidade entre as imagens revela já por si mesma uma dimensão política, espero que os detalhes apontados neste trabalho sejam capazes de descrever, no painel que aqui pretendo tecer com palavras, a força da narrativa obtida através dos discursos das mulheres que

² Em 1927, o teórico da cultura e historiador da arte alemão Aby Warburg começou a elaborar painéis nos quais colava imagens que visavam facilitar a exposição de seus pensamentos sobre determinados assuntos. Devido a limitações de saúde que o impediam de escrever textos complexos, Warburg organizou seus pensamentos através destas coletâneas de imagens, para facilitar o fluxo do raciocínio em suas palestras. Entretanto, estes recortes colados em grandes painéis cobertos de tecido preto, atingiram um resultado estético que promoveu um debate muito mais amplo. Uma reflexão sobre o choque entre interesse individual e pesquisa coletiva, entre meios de reprodução da arte e cultura de massa, e sobre o modo artesanal de produção e sua relação com a expressão da mente humana através da arte.

entrevistei para o filme. E a partir das reflexões delas, observar a extensão das representações com que temos sido confrontadas violentamente até o presente, e a influência dessas imagens na construção da identidade social da mulher que escolhe a profissão de atriz. Investigar, por fim, se a violência inata ao ato ancestral, e a meu ver libertador, de se colocar no lugar de um outro e através do simbolismo do teatro atingir uma catarse que expurgue angústias atávicas, teria ligação com o estatuto social e o modo como nós atrizes temos sido manipuladas a corroborar com visões do feminino formatadas no imaginário masculino. Questionar se há responsabilidade social por parte das atrizes na continuidade dessa violência, já que são elas o meio com o qual se alcança o fim da manutenção dos estereótipos. Como atrizes-autoras resistem? Quais as consequências de resistir? Elas têm conseguido trazer novos modelos de representação do feminino que não os difundidos pelo patriarcado? Se as atrizes se recusarem a perpetuar os estereótipos na arte, num mundo em que as individualidades possuem recursos tecnológicos próprios de *broadcasting*, eles continuarão a existir? Elas continuarão a ter espaço no mercado de trabalho? E de que modo construir novas formas de nos representar, especialmente num tempo em que a fluidez do conceito de gênero domina as pautas em praticamente todas as áreas da sociedade?

Por se tratar de um filme ancorado mormente na fala, tudo que ali é dito comporta comentário crítico que leve em conta não apenas as condições de produção do discurso, mas seus mecanismos de controle e delimitação, internos e externos, o silêncio (ou “fenda”, como nomeia Foucault em “A Ordem do Discurso”) produzido por sua apropriação social, e as representações e engrenagens que o regulam na intenção de se falar “de verdade”. Sugiro, para entender as violências praticadas contra as atrizes, “conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas” (Foucault 1996, 50), tendo em mente o princípio grego por ele citado: “que a aritmética pode bem ser o assunto das cidades democráticas, pois ela ensina relações de igualdade, mas que só a geometria deve ser ensinada nas oligarquias pois demonstra as proporções na desigualdade” (Foucault 1996, 17).

Ao escolher o fio condutor para a montagem do filme, levei em conta alguns trabalhos que gostaria de mencionar. Primeiramente, a obra de R. Howard Bloch,

“Misoginia Medieval”, retirei a compreensão de que a versão negativa do feminino que conhecemos foi calcada nos primeiros quatro séculos da era cristã, nos escritos dos primeiros Padres da Igreja; eles definiram conceitos como a feminização da carne (ou a associação do homem com a mente e da mulher com o corpo), a estetização da feminilidade (ligando a mulher ao cosmético, superveniente e decorativo), e à teologização da estética (ou a condenação de tudo o que é prazeroso ou pertence à esfera da simulação e da representação). Posteriormente incorporada pelos meios de produção da burguesia, sob o jugo pressões político-econômicas, essa articulação de gêneros veio sendo disseminada no Ocidente com eficiência através da literatura e da poética, e a representação artística do corpo da mulher (até então produzida exclusivamente pelo ponto de vista masculino) pode ser pensada como ferramenta na “disputa política” de “adestramento, instensificação e distribuição de forças, ajustamento e economia das energias”, no desenvolvimento da “tecnologia política da vida” (Foucault 2014, 157). Na transição para a Era Industrial, o advento do cinema e da reprodução mecânica da obra de arte e o avanço do capitalismo fecham o cerco de opressão a mulher e são mecanismos que servem aos “propósitos do Fascismo”, como nos revelou Walter Benjamin em “A Obra de Arte na Época de sua Reprodução Mecanizada”. Por fim, da tese de Tereza Furtado, retirei valiosas informações do modo como as perspectivas sobre a natureza e o corpo nas décadas de 1960 e 1970 influenciaram a produção artística quando historiadoras feministas passaram a intervir ativamente no campo das práticas e teorias artísticas, que até então oscilava entre o “modelo da Antiguidade Clássica, em que o nu é celebrado como símbolo da beleza, da harmonia e da sexualidade” e o modelo da teologia cristã, segundo o qual “o nu é símbolo da culpa, da vergonha e do pecado da carne” (Furtado 2014, 187). Por se tratar de um filme sobre atrizes brasileiras, revisei alguns números concretos da produção artística feminina nas últimas décadas, tentando avaliar o impacto da desigualdade de oportunidades ao modo como as mulheres continuam a ser retratadas, particularmente no Brasil. Encontrei, na pesquisa de André Luis Gomes e Laura Castro Araujo, “A Personagem Feminina na Dramaturgia Brasileira Contemporânea”, dados fundamentais para essa análise, como por exemplo, o fato de que nas três

últimas décadas do século XX, 71% das peças teatrais brasileiras foram escritas por homens.

3. Disparidades Ancestrais

“Manifestam-se, pois, já fortemente os pressupostos ideológicos e, por conseguinte, o peso do poder, desse poder público que se encontra integralmente na mão dos homens. É isto que devemos tomar muito a sério se não queremos cair em erro quando se trata de abordar o imaginário, porquanto esse imaginário é exclusivamente masculino. Sem qualquer contrapartida.”

Georges Duby - *Imagens das Mulheres*

Antes de avançarmos para o material do filme porém, me interessa abrir um breve parêntese sobre o universo sócio-político em que o teatro se consolida, bem como algumas ilustrações mitológicas que, a título de anedota, podem contribuir positivamente para iniciar o debate. Pensando tanto na movimentação cênica do coro nos ditirambos (integrado essencialmente por mulheres escravas, prisioneiros de guerra e idosos), quanto na intrincada natureza política da disposição do público no espaço nos festivais gregos, já teríamos matéria suficiente para compreender as relações de poder predominantes na origem dos festivais na Grécia³. Mas, segundo Winkler, o foco principal de atenção da complexa sociedade atuante na City Dionysia⁴, por exemplo, seria a formação física e analítica de suas novas gerações de guerreiros, os efebos⁵. Estes vigorosos soldados imberbes carregavam em procissão a estátua de falo gigante que representava Dionísio desde a Academia militar até a área da Acrópole em que estavam localizados o templo e o teatro, impelidos, naturalmente, pelas tradicionais fábulas que incitavam o culto. Uma dessas fábulas, por exemplo, dá conta de que as filhas de Eleutério, rindo desbragadamente diante da visão de Dionísio vestido com uma pele de bode preto, enlouquecem. O pai, seguindo o conselho do oráculo, institui o culto de Dionísio Melanaigis⁶. É portanto

³ Berthold, 2010

⁴ Lenaiades, danaides, City Dionysia e Rural Dionysia eram as festas dionisíacas

⁵ Winkler, 1990

⁶ Winkler, 1990

com o protagonismo incensado do jovem e viril guerreiro, com a sugestão das mulheres desvairadas e intoxicadas incitando o culto ao deus, e ainda da mulher escravizada sendo obrigada a participar do culto e em posição de inferior destaque, que começamos essa jornada reflexiva.

Analisando registros iconográficos, em especial vasos ancestrais em que são retratadas cenas dos festivais, Winkler deduz que os atores principais continuavam a ser os jovens efebos, com talvez alguns homens maduros e barbados ocupando os lugares de destaque no coro. E como sabemos, o princípio de organização social em gêneros não surge na Grécia Antiga, mas que, tendo surgido em algum estágio da vida humana impossível de ser localizado historicamente, “genderless human organization cannot be observed in either present or historical ethnography” (Cucchiari 1981, 31). As disparidades sociais entre homens e mulheres eram extremas na Antiguidade, e segundo Giddens, até o presente “não existe nenhuma sociedade em que os homens não tenham, em certos aspectos da vida social, mais riqueza e maiores estatuto e influência que as mulheres” (Giddens 2013, 516).

Concebido no âmago da transgressão dos festivais religiosos, o teatro surge para promover o reforço da coesão social, e suas reatualizações mitológicas, coexistindo no espaço da festa com necessárias inversões hierárquicas, com a subversão das convenções sociais, com excessos e orgias, visavam conferir algum sentido a um mundo à mercê dos deuses. Seria, portanto, a alteridade, nessa forma arcaica de construção social, uma experiência a ser vivida pelo coletivo? Ritos de passagem com jovens fantasiados e mascaradas em que homens vestem-se de mulher para ser mais homens, no intuito de “ser o outro por algum tempo para ver mais a si mesmo”, eram o “parêntese festivo” (Minois 2003, 33) que exorcizava a desordem e reorganizava o mundo. Para Foucault, na Grécia, “a verdade e o sexo se ligavam na forma da pedagogia, pela transmissão corpo a corpo de um saber precioso; o sexo servia como suporte às iniciações do conhecimento”, enquanto que o modelo “vitoriano” familiar ao europeu ocidental é repressivo e busca obter a “verdade” sobre o sexo através da “exaustiva confissão de um segredo individual” (Foucault 2014, 69).

Ora, o que Foucault omite de sua análise é que na prática de aprendizagem da sexualidade grega refletia-se o princípio de desigualdade de gêneros da cidade democrática, onde à mulher grega não era permitido usufruir do direito à cidadania. *“In this very markedly misogynistic society, all that matters are the terms of domination: a man is superior because he is capable of penetration. He – or she – who is penetrated is inherently inferior. It doesn’t make much difference who is penetrated: whether it’s a woman (a naturally inferior being), a young boy (in pederasty), a prostitute or a sexual slave”* (Brenot 2016, 58). O historiador Gustave Glotz, em seu livro “A Cidade Grega”, conclui que “salvo num caso totalmente excepcional, era lícito a todo ateniense defender a sua opinião diante da Ekkliêsia”, mas sabemos que quando ele diz “todo cidadão”, refere-se apenas aos homens atenienses, filhos de pais atenienses, maiores de 18 anos. “Todo cidadão” na Grécia, excluía as mulheres de qualquer idade ou estatuto. Talvez tenha sido o que Glotz quis dizer com “salvo um caso totalmente excepcional”? A excepcionalidade de ser mulher, tratando-se de uma sociedade em que “ter filhas mulheres, então, era o que não se queria de modo algum(...)” (Glotz 1980, 245). E essa é a história que nos ensinaram; uma história construída e contada por homens, na qual a invisibilidade social das mulheres era representada pelos homens através da arte, segundo aquilo que lhes mais conviesse, de acordo com as demandas de cada contexto histórico. “Não há nada proveniente do outro lado, do outro campo, nenhum dado que nos autorize a reconstruir uma espécie de auto-retrato das mulheres de outrora, a visão que tinham de si próprias e que, em contrapartida, permitisse estabelecer utilmente o equilíbrio” (Duby 1992, 18).

“As Bacantes” é a única tragédia grega, dentre as 17 sobreviventes e conhecidas, a propor uma recriação artística do mito de Dionísio, ainda que provavelmente não tenha sido a única a ser escrita. Foi a última peça de autoria de Eurípedes, que morreu antes de vê-la encenada. Na interpretação euripidiana do mito, o próprio deus inicia a peça, falando em primeira pessoa diretamente com o público. Dionísio se apresenta como filho de Zeus e Sêmele, a filha do rei Cadmo que, traída pela ciumenta Hera, a esposa do Todo-Poderoso, arde-se em chamas ao ver a forma divina de seu amante, algo intolerável aos olhos de uma mortal. E

resume: sabendo que Sêmele estava grávida de um filho seu, Zeus resgata o feto do corpo da amante ainda incandescente, e o costura na própria coxa, visando protegê-lo até o fim de sua gestação. Dionísio segue explicando que, depois de muito sofrer e vagar pelo mundo, regressa à sua Tebas natal para honrar a memória da mãe, desdenhada pela família como sendo mentirosa, e vingar-se dos que não o idolatram por nele não reconhecerem um verdadeiro deus. Revelando estar disfarçado de estrangeiro, Dionísio adentra Tebas, seguido por um grupo de mulheres em transe, as bacantes, determinado a dar seguimento a seu plano de vingança. Começa por enlouquecer as irmãs de Sêmele, suas tias, e parte para atacar o novo herdeiro do trono, seu primo Penteu, que havia proibido qualquer culto a Dionísio, indo contra as inquestionáveis profecias do cego Tiresias. Imbuído de ódio vingativo, Dionísio atiça a curiosidade de Penteu sobre os rituais perpetrados pelas bacantes na montanha, e convence-o a vestir-se de mulher. Penteu, alegando pudor, inicialmente resiste; depois, tentado pelas artimanhas argumentativas do deus disfarçado de mendigo, aceita travestir-se, jogando ainda por cima dos ombros uma pele de bode, para poder espiar as bacanais. Mas as mônades, entre elas Agave, a mãe de Penteu, em seu delírio obliterado, não reconhecem sua figura humana. Graças ao feitiço dionisíaco, enxergam apenas sua forma ilusória, e tomando-o por um leão selvagem, atacam-no ferozmente, reduzindo Penteu a mil pedaços. Ao recuperar a razão, já dentro do palácio, Agave se dá conta de seu crime, percebendo finalmente que a cabeça que segura nas mãos não é a de um animal selvagem, e sim a de seu próprio filho⁷. Se havia alguma resistência ao culto de Dionísio, ele com certeza cessa de existir mediante o raconto hediondo de uma mãe em transe dilacerando o corpo do próprio filho, o rei de Tebas, auxiliada na tarefa por mônades selvagens e freneticamente insandecidas.

Escolho voltar os olhos para a Grécia, como disse George Minois em “A História do Riso e do Escárnio”, não porque lá encontremos as respostas, mas sim as perguntas fundadoras da cultura intelectual ocidental. É no verso iâmbico dos ditirambos, na reencenação do mito e na festa, o evento supremo de organização do

⁷ Eurípedes, 2003 [405 BC]

riso coletivo, que o teatro emerge. Separados os ritos solenes dedicados aos mitos “sérios”, é através do riso que humanos estabelecem primordialmente o contato com o mundo divino, recebem a proteção dos deuses e revivem o que supunham ser “o caos que precedia a criação do mundo ordenado” (Minois 2003, 30). Tendo sido moldado o teatro ali, no âmbito das festas presididas por Dionísio/Baco e seu séquito de sátiros hilários e ménades descontroladas, onde o riso e a violência se unem de forma religiosa e arrebatada tendo jovens homens como protagonistas, não posso portanto fechar os olhos para outra evidência conveniente a esta reflexão: a combinação entre a exaltação da viril juventude masculina numa sociedade em que a mulher ocupa um lugar de discrepante inferioridade, em um ritual de extravasão da irracional agressividade humana. Quais as sequelas “dessa dupla natureza de Dionísio (...), fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal” (Berthold 2005, 104), no modo como as mulheres atrizes são percebidas socialmente em nosso tempo?

A separação de gêneros na literatura dramática, inaugural em Aristóteles, “seduziu a época contemporânea, tão marcada pelo ambíguo” (Minois 2003, 37) e foi abraçada por pesquisadores que buscam, ainda hoje, extrair os traços do cômico presentes nas tragédias gregas. No momento histórico em que a componente teatral da festa torna-se uma competição, a distinção entre comédia e drama para os gregos ainda é indiferente, mas me parece oportuno que a questão do gênero, agora no sentido biológico, passe já a fazer parte de nossa discussão. A falta de fluidez aplicada aos gêneros na literatura dramática parece ter ecos na precoce delimitação binária dos gêneros humanos. Tomemos a sequência em que Dionísio, disfarçado de mendigo, convence Penteu a disfarçar-se de mulher. Essa passagem é, por si mesma, a prova de que a brincadeira entre riso e lágrima, entre mulher e homem, encontrava no teatro o solo fértil para seu cultivo. Penso, apoiada pelo exemplo acima citado de “As Bacantes”, que a negação da interferência do riso no sério, da liberdade de transição entre os gêneros, tanto no sentido dramático quanto biológico, é um mecanismo de repressão de movimentos naturais do comportamento humano que foi adotado nos momentos seguintes do percurso da humanidade no mundo ocidental. Mas há já nesse gesto transgressor uma

particularidade a ser observada: vestir-se de mulher pode ter sua função catártica valorosa, mas era tanto aos olhos de Dionísio quanto aos de Penteu, algo vexaminoso e ridículo. Em uma das múltiplas versões sobre o mito, “aquele que nasceu duas vezes”, após ser descosturado da coxa de Zeus, Dionísio teve uma infância desgraçada por contínuas agressões de Hera, a ciumenta esposa de Zeus. Teria ela tramado para que os Titãs o esquartejassem e colocassem os pedaços a ferver numa caldeira; sua avó Reia teria juntado os pedaços e devolvido-o à vida, quando foi confiado por Perséfone a Orcómeno e Ino, que disfarçaram-no de menina mas, tendo sido descobertos por Hera, enlouqueceram. Hermes então o resgata e disfarça o menino Dionísio numa pele de cabrito, e o entrega aos cuidados das ninfas⁸. Evito produzir ilações freudianas, até porque no que diz respeito ao uso dos mitos na psicanálise e a decorrente solidificação “científica” de estereótipos aviltantes para o gênero feminino, como a tendência de enxergar a mulher como um “negativo” do homem, costumo concordar com a afirmação bem-humorada de Sulamith Firestone: “Really, Freud can be embarrassing” (Firestone 2003, 821). Mas levando em conta o relato da infância de Dionísio, sob a unilateral perspectiva freudiana, não é de admirar que seus rituais de vingança incluam a prática de travestir as vítimas, dilacerar seus corpos e enlouquecer as mulheres. E também parece lógico que, sendo desde sempre a mulher uma cidadã de segunda classe, na visão aristotélica tida como “an incomplete male, an inferior being” (Brenot 2016, 68), a ideia de que ela encerra o mal do mundo pode ter sido semeada e cultivada na era cristã, mas o solo certamente foi arado na Antiguidade Clássica.

⁸ Martínez, 1997

4. Metodologia

“...I’m overwhelmed by the fact that my whole culture has become my text, my ethnography. I can’t read a newspaper, see a movie, watch television, without it being part of my fieldwork. No escape.”

Sherry Ortner - Not Hollywood

Em 2003, após assistir na Mostra Internacional de Cinema a um documentário alemão sobre atores em formação, surgiu-me a ideia de registrar o processo de seleção de candidatos à Escola de Arte Dramática da USP. Reconhecida como um dos mais importantes centros de formação de atores na América Latina, a EAD/USP foi também a escola em que realizei minha formação técnica inicial, e a porta que me permitiu ingressar no mercado de trabalho como atriz profissional. Associei-me, então, a um colega dos tempos de curso, o ator Carlos Evelyn, e juntos começamos uma captação de imagens um tanto intuitiva, com o objetivo inicial de investigar a trajetória de um ator/atriz buscando a profissionalização através do treinamento tradicional em uma escola de teatro. No decorrer de dois anos e com ajuda esporádica de diversos colaboradores técnicos, conseguimos cobrir o longo processo seletivo, acompanhar momentos relevantes do ano letivo, e registramos aproximadamente 200 pessoas, acumulando mais de 40 horas de material. O projeto, entretanto, era gerido com recursos próprios, e com a dificuldade em se conseguir apoio financeiro, perdeu prioridade para nós os dois, e foi aos poucos posto de lado. Nossa vida profissional tomou rumos distintos: eu segui trabalhando como atriz profissionalmente; Carlos decidiu abrir um hiato na profissão de ator e dedicar-se à direção de uma empresa familiar.

Nossa amizade se manteve, e quando nos reencontramos em Lisboa em 2016, eu iniciava a pesquisa para esta tese, cujo assunto sempre foi a representação e objetificação da mulher na mídia brasileira, com recorte em seus efeitos na profissão de atriz. Carlos então mencionou o imenso patrimônio conjunto que possuíamos, e me sugeriu que retornasse o olhar ao material gravado. Segundo ele, algo de que mal me recordava, eu pedia que fosse feita sempre a mesma pergunta a todas as mulheres entrevistadas: “Você acha que beleza é um critério de seleção

para entrar na EAD/USP? Você acha que beleza conta para ser bem sucedida na profissão de atriz?”.

Assuntos como o sexismo e a objetificação do corpo da mulher na indústria audiovisual já haviam sido explorados em meu processo criativo e artístico diversas vezes, tanto em meus textos autorais para o espetáculo “Terça Insana” na década de 2000, como nas peças teatrais que concebi e nas quais atuo com meu companheiro, o ator Pedro Cardoso, desde 2010: “Uãnuêi” e “O Homem Primitivo”. O reencontro com essas antigas gravações teve inúmeras camadas de maravilhamento. Primeiro, rever que meu interesse pelo cinema etnográfico era anterior à entrada da Antropologia enquanto disciplina em minha vida, validou em profundidade tanto minha pesquisa quanto meu momento atual. Segundo, observar a justaposição dos meus papéis de antropóloga debutante com o de atriz experiente: foi um alento perceber quanto de mim já era antropóloga na época em que ser atriz era a tônica dominante, e hoje, num momento mais dedicado à vida acadêmica, quanto da antropóloga não poderia, nem se por vezes muito o quisesse, deixar de ser atriz. A visita ao passado através das memórias, o regresso ao tempo histórico em que o material fora gravado, tudo foi extremamente poderoso e desencadeador de emoções intensas. O ato de revisitar os discursos dessas mulheres, com o benefício valioso do intervalo de tempo que separa uma etapa da pesquisa da outra, foi uma surpresa imensamente gratificante. Foi como se eu tivesse esquecido uma nota de dinheiro em um bolso de casaco e, muitos anos depois, ao enfiar distraída a mão no bolso eu encontrasse não uma nota, mas um maço delas. Sirvo-me desta pouco inspirada metáfora para tentar demonstrar em termos capitalistas o valor incomensurável do material previamente filmado que tive a meu dispor para essa pesquisa. Em 14 anos, mais do que um arcabouço de vivências e o advento da maturidade, também o tempo passado concedeu, ainda que a passos lentos, maior espaço ao debate dessas questões sob novas perspectivas. Horizontes se abriram, ampliando os discursos das questões de identidade de gênero, etnicidade, novos ativismos políticos. E em nossa condição específica de mulheres-atrizes, permitindo não apenas uma mais profunda compreensão da causa, mas principalmente uma autonomia e liberdade de discurso impensáveis pouco tempo atrás.

Quando dei início a esse trabalho, em 2003, eu era formada pela EAD/USP havia 10 anos. Quando me propus a reencontrar as entrevistadas, 12 anos depois do primeiro registro, eu já atuava profissionalmente havia mais de 25 anos. Minha experiência profissional é a motivação e a fonte primeva dessa pesquisa: ingressei no teatro amador levada por meu pai aos 12 anos de idade, entrei na USP aos 17, e em 1990, já aluna aprovada na EAD/USP, fui catapultada ao ofício que considero minha mais nítida vocação, ainda que, insisto em querer acreditar, não a única. Desse modo, a compreensão das disparidades salariais e de oportunidades de trabalho entre os gêneros, o uso do corpo como capital ou ferramenta de exclusão na disputa por um papel, o cerceamento da produção intelectual feminina, o silenciamento de nossas vozes nos veículos de comunicação social, e, por fim, a subjacente, diuturna e incontornável presença do assédio sexual no ambiente de trabalho, são realidades com as quais venho lidando há pelo menos 33 anos, além de serem assuntos predominantes em minha obra artística autoral.

Estabelecer um método para o trabalho de campo foi um desafio encarado com o auxílio de três obras que deram estímulo vital para essa pesquisadora: “Doing Sensory Ethnography”, de Sarah Pink; “O Antropólogo e sua magia”, de Vagner Gonçalves da Silva, e “New Jersey Dreaming: Capital, Culture and the Class of '58”, de Sherry Ortner. Com Pink, senti-me autorizada à experiência corpórea da pesquisa antropológica para além da folha do caderno, e a buscar novas alternativas ao método clássico de abordagem. Pela própria natureza da profissão de atriz, a investigação do outro passa inevitavelmente pela fisicalidade, pelas relações de afeto, lugares, cheiros, cores, pela escuta, pela visão do que escapa ao detalhe que no filme queremos apontar, por tudo o que fica fora do *frame*, pelas conversas não gravadas, pelos silêncios. Tudo faz parte da compreensão multisensorial do campo, e perceber que, para alguns antropólogos “...it is generally agreed that it is time to attend to the senses” (Pink 2012, 19) me fez temer menos por minha imperícia técnica. Pink me ajudou a enxergar na Antropologia a porosidade e maleabilidade dessa que é “the most scientific of the humanities, and the most humane of the sciences” (BMJ 1980). E acatar, considerando minha própria intimidade com os meios de produção audiovisual ao longo desses 27 anos de profissão, a câmera como

objeto mais conveniente que o caderno para empreender essa investigação. Com Silva, aprendi a elaborar elementos de minha própria personalidade com o campo pesquisado, minhas alegrias e dissabores, a devoção subcutânea ao ofício, a dimensão espiritual que o teatro ocupa em minha vida, e a “articular a necessidade do conhecimento antropológico com as dimensões morais e éticas que nele atuam intimamente” (Silva 2006, 139) ao realizar a escrita etnográfica. Ao questionar seu posto “antropólogo e pai de santo”, Silva me fez entender como minha posição de antropóloga e atriz me permitia ter acesso a muitas informações que pesquisadores de fora do *métier* talvez não teriam como obter, e me sensibilizou ainda para com a responsabilidade na produção da escrita etnográfica. Quais cuidados devemos tomar quando temos o poder de representar o outro através da escrita, e, na mesma medida, do filme etnográfico? O que me remete, finalmente, aos ensinamentos de Sherry Ortner. Com Ortner compreendi que a Antropologia, por ser uma “via de duas mãos”, considera de igual importância estudarmos os Sherpas do Nepal ou nossos vizinhos de quintal, e presume que estejamos dispostos a admitir que, em alguma medida, “we are all natives”, que a exotividade de um campo tende a ser mera relativização. E a considerar que “we all occupy subject positions that are meaningful, for better and for worse, to one another, and this cannot be ignored in the ethnographic process” (Ortner 2003, 17), pude compreender que meu filme etnográfico, sendo um estudo particular sobre algumas atrizes no Brasil, acabou por ser sobre todas as mulheres, e não apenas sobre aquelas que estavam sendo retratadas. E sendo sobre todas, ele acaba sendo, conseqüentemente, um filme sobre mim. Ser “nativa” não necessariamente torna as coisas mais fáceis nem mais simples; “no more and no less complex than other-culture fieldwork, but certainly differently complex” (Ortner 2003, 17).

Dentre as muitas camadas de complexidade ao me descobrir etnógrafa “nativa”, escolhi investigar primeiramente os níveis da cumplicidade estabelecida entre mim e minhas interlocutoras. Por ser uma atriz profissional atuante em 2004, minha presença no campo do vestibular da EAD/USP era percebida de forma ambígua. Presente estava, em minha própria relação com o ambiente da escola, a amizade que mantive com professores e funcionários, e que me facilitou a entrada

no “mundo secreto” do exame de seleção da EAD, um espaço onde é garantido ao candidato o direito de explorar seus limites e expor seu talento em segurança, normalmente sendo filmado no máximo por um funcionário-técnico da própria escola, para fins de registro histórico. Em dado momento do filme, entro livremente filmando numa sala, antes da aula-teste de canto começar. O diálogo estabelecido entre mim e o professor Iacov Hillel, que era o diretor da escola no meu tempo de aluna, é a clara demonstração de uma dinâmica de intimidade, que me situa em um contexto privilegiado perante os candidatos:

Iacov Hillel: Gente, essa é a Graziella, que é ex-aluna da escola, hoje em dia ela tá fazendo um documentário sobre a Escola de Arte Dramática e essa turma que vocês estão participando. Nada melhor do que uma ex-aluna pra saber como que é, né Grazi?

Graziella: É, memória emotiva.

Os alunos todos riem.

Iacov Hillel: Memória emotiva? Ou é só memória, ou é só emotiva?

Graziella: É afetiva.

Iacov Hillel: Ah “bão”!

Claro ficam meu estatuto de atriz em ascensão, formada pela escola, com uma carreira expressiva no teatro e trânsito no cinema, tv e publicidade, e também o modo como esse estatuto me conferia agência e pode ter agido como um facilitador na interação com as informantes. Honestamente, admito que a habilidade de criticar a minha própria posição de poder e privilégio diante dos candidatos em 2004 era muito diferente da que vim a desenvolver posteriormente. Naquele tempo eu apreendia menos os detalhes dessa complexa gama de aspectos que podem influir sobre o discurso, e buscava desenvolver uma relação o mais “lateral” possível com as entrevistadas, até para merecer a confiança delas. Nossa aproximação primava por respeitar a individualidade, o desejo de cada interlocutor se expor ou não, a liberdade de escolher participar, a tentativa de ser minimamente invasivos, e um certo controle para nós mesmos não cairmos na tentação de tirar proveito do desejo de “aparecer” de alguns participantes, algo até expectável quando filmamos atores

“à paisana”. Esse mesmo respeito no trato com os interlocutores, algo que pessoalmente eu muito prezava, era já reflexo do que eu própria havia encontrado em 10 anos no mercado de trabalho; um respeito que eu sabia que aqueles atores e atrizes não encontrariam quando ingressassem na vida profissional. A relação de amizade que se estabeleceu na época entre mim e algumas atrizes que acompanhei me colocava, a meu ver, caminhando lado a lado com elas. Quando revi, para esse trabalho, um depoimento prestado ao Carlos em um momento em que eu não estava presente, pude tardiamente compreender como a minha participação numa novela pouco tempo antes daquele vestibular pode ter sido uma moeda concreta no jogo de aproximação com as entrevistadas:

Candidata (2004): Todo mundo que sai daqui é bom, né. A Graziella saiu daqui, é muito boa, eu gosto do trabalho dela.

Nós provavelmente representávamos uma porta, ainda que na ilusão inocente daqueles jovens, para o que eles almejavam enquanto sucesso profissional no futuro. A amizade, por mais sincera, fazia parte do capital simbólico⁹ que eles já sabiam que precisavam adquirir para ingressar na competitiva carreira de ator.

Quando retomei a pesquisa em 2015, meu estatuto havia sofrido alterações. Eu agora era precebida, para o bem e para o mal, como uma atriz alternativa que, após vivenciar uma projeção mediana na mídia, (sem entretanto nunca ter alcançado o posto de protagonista de novela, importante ressaltar), esteve envolvida num debate midiático sobre a questão da “nudez” na produção audiovisual brasileira, supostamente causada por desentendimentos pessoais com diretores ou autores com quem havia trabalhado. Ainda assim, analisando o modo como elas se referem a mim nos depoimentos e nos momentos *off-camera*, uma atriz independente, assumidamente feminista, com um trabalho autoral contínuo no teatro e, relativamente à média dos atores brasileiros, economicamente bem-sucedida. Acredito ter sido com ao menos um dos aspectos dessa descrição em

⁹ Bordieu, 1989

mente que minhas interlocutoras aceitaram o convite para participar da pesquisa 12 anos depois. E tenho motivo para saber que sim, já que a cumplicidade por nós partilhada é fruto de uma amizade sincera, e comporta intimidade suficiente para o deboche e as brincadeiras. Essas duas últimas características, aliás, considero felizes particularidades da relação entre artistas, herança talvez do ritual dionisíaco que funde tragédia e comédia, e nos permite, após a vivência de algo transcendente, recompor a sensação de normalidade e apaziguar as angústias provocadas por nossa existência humana. Juntas, refletimos também sobre os modos como essa facilitada produção de intimidade acaba por gerar uma “permissividade” na classe artística, que acaba por ser confundida com a autorização que supostamente “justificaria” atos de violência, abuso e manipulação. Consenso é que, entre mulheres, essa intimidade tende a gerar menos ruído e não necessariamente transmite a ideia de consentimento de ato sexual.

O primeiro passo foi rever o material de 2004, e selecionar apenas as entrevistas e trechos relevantes das mulheres que então eram candidatas a ingressar na EAD/USP. O processo de seleção, bastante competitivo, é constituído por 4 fases. Na 1ª fase, os candidatos apresentam uma cena de livre escolha, com duração máxima de 3 minutos, individualmente ou com auxílio de uma réplica trazida pelo candidato, diante de uma banca composta por ao menos 4 professores da escola. A 2ª fase é escrita, com questões elaboradas a partir de uma lista de textos teóricos divulgada aos candidatos no ato da inscrição no processo seletivo. Na 3ª fase há uma prova pública de interpretação onde os candidatos apresentam-se no teatro da EAD/USP, em cenas de 3 minutos extraídas de uma lista de 20 peças teatrais clássicas e contemporâneas, perante a banca examinadora e o público em geral. A 4ª e última fase, é também a mais desgastante emocionalmente. Ao longo de 4 dias, os 50 candidatos finalistas disputam apenas 20 vagas passando por aulas de improvisação, dança, técnicas corporais, canto e interpretação. Hoje em dia, 20% das vagas são garantidas a candidatos que se autodeclarem inseridos nas categorias PPI (Preto, Pardo ou Indígena), mas a “cota” não era regra oficial em 1990, quando me candidatei, nem em 2004, quando filmei o processo seletivo. Em novembro de 2017 terá lugar o 70º Exame de Seleção de candidatos ao Curso de Formação de

Atores (Técnico em Teatro – Eixo Tecnológico: Produção Artística e Cultural e Design) da EAD/ECA/USP, referente ao ano de 2018. Há 417 candidatos inscritos.

Em 2015, após retirar do material antigo tudo aquilo que poderia ser do interesse dessa pesquisa, passei a tentar contato com as 43 atrizes que haviam sido entrevistadas na primeira fase do projeto. Para tal, utilizei sites de busca, redes sociais e minha própria teia de relações afetivas e profissionais. O critério inicial foi a facilidade em conseguir endereços de email ou perfis abertos nas redes sociais. O segundo foi, ao descobrir que 2 delas viviam na Europa, priorizar a proximidade que viabilizaria um encontro físico. Como a maioria das entrevistadas vive no Brasil, uma viagem longa deveria ser planejada com razoável antecedência, de modo a permitir o convívio com o maior número de entrevistadas possível. Ao todo, nessa segunda etapa do processo, foram contactadas por email ou mensagem 15 mulheres (sendo que 1 delas se ofereceu para participar ao tomar conhecimento da pesquisa por outras vias), das quais 13 retornaram o convite positivamente; 2 nunca retornaram a primeira mensagem. Das 13 interessadas em colaborar, 2 trocaram uma série de mensagens interessadas durante algum tempo, mas pararam de responder ao tomar conhecimento do conteúdo da pesquisa. Das 11 que se dispuseram a falar, 8 foram filmadas por mim (ou por si mesmas, ou ainda por colaboradores no Brasil, em dois casos que julguei de vital importância para ampliar o escopo da representatividade para esta tese), ou enviaram registros audiovisuais feitos com recursos próprios. Com as outras 3, desenvolvi uma extensa troca de emails que constará apenas da parte escrita dessa tese.

Algumas atrizes aparecem apenas na primeira fase, entretanto as que foram contactadas e deram depoimentos gravados na segunda fase são: Mariana Micheletti, Liria Varne, Fabíola Nabbout, Patrícia Ermel, Jussara Marques, Júlia Hardy, Maria Gal e Carolina Bianchi. Os depoimentos da primeira fase foram selecionados de modo a reforçar o discurso que tencionava trazer para o filme, com base nos depoimentos gravados em 2016/17. Na tese escrita, por vezes, utilizei depoimentos que não constam da montagem do filme, com a finalidade de reforçar e dar mais cores a algumas ideias.

5. Atlas Identitário da Mulher Brasileira

“This book is being written from the standpoint of a woman of middle age, of an American, of an anthropologist. It is part of the whole argument of the book that women will see the world in different ways than men – and by so doing help the human race see itself more completely.”

Margaret Mead - Male and Female

Que imagem se forma na mente do leitor esteja ele em qual canto do planeta estiver, ao ouvir a expressão “mulher brasileira”? Agarre-se a essa imagem, essa mesma, a primeira de todas, por gentileza. Ela é de vital importância para este trabalho. Desconstruir e tentar compreender os motivos que convidam o leitor a imaginar o que ele (até onde pode comprovar, inevitavelmente) imaginou, é a motivação primordial desta investigação. Para prosseguirmos sem julgamentos, peço ao leitor que não se culpe; minha intenção jamais seria fazê-lo, e muito mais acredito sermos todos vítimas das construções sociais que resultam na representação da mulher brasileira. Mas para prosseguirmos é fundamental admitir que, não importando cultura, gênero ou classe, a primeira imagem de mulher brasileira que tenho visto formar-se, e com uma concretude palpável, na frente de meus interlocutores de cada vez mais tenra idade, orbita ao redor da ideia de uma mulher, trocando em miúdos, sexualmente disponível.

Sobre as razões que nos levam a imaginar o que imaginamos, Antonio Damásio afirma, em “A estranha ordem das coisas”, que a linguagem está sempre acompanhada de uma descrição paralela, composta mentalmente por imagens, num aglomerado complexo entre os sons que formam palavras, as ideias e os conceitos contidos em cada objeto, de tal modo que “as imagens são a moeda universal da mente”. Ainda expandindo o limite da compreensão dos processos neurológicos através dos quais se dá a formação dessas imagens em nossas mentes, Damásio explica que a combinação entre subjetividade e “a experiência integrada, que consiste em situar o conteúdo mental em um panorama multidimensional mais ou

menos unificado” pode ser definido por um termo apenas: “consciência”. E para clarificar a noção de relação entre a subjetividade do indivíduo e a sua própria produção de imagens em estado consciente, ou seja, sem a influência de substâncias “psicoativas”, Damásio lança mão de uma metáfora altamente significativa para esta pesquisa: “No teatro da nossa mente – o nosso Teatro Cartesiano pessoal, por que não - , o pano subiu, os atores estão no palco a falar e a andar, e não falta a parte crítica dessa situação: EU. Não nos vemos a nós próprios mas *percebemos* ou *sentimos* que à frente do que se passa no palco está uma espécie de EU, o sujeito-público do espetáculo, a habitar um espaço perante a quarta e imaginária parede do palco. Mas aviso já o leitor de que as coisas podem vir a ficar ainda mais bizarras, já que, por vezes, podemos até sentir que uma outra parte de cada um de nós está, digamos, a observar o EU que assiste ao espetáculo” (Damásio 2017, 205).

Aproveito a útil comparação para pontuar o fato de sermos atrizes fazendo um filme sobre atrizes. Essa experiência de descolamento de si para observar-se a si mesmo observando, talvez exija um esforço maior por parte de um espectador/leitor não-ator, do que o que se esperaria de um leitor que seja um ator profissional. Assim, por sermos atrizes fazendo um filme sobre “ser atriz”, no processo de nos olharmos de fora, uma das estratégias que escolhi foi confrontar as interlocutoras com as imagens e textos que representam as atrizes proeminentes na mídia hoje. Após ler, em 2016, manchetes de jornal cujas notícias sobre atrizes famosas dão conta, na quase totalidade dos casos, de assuntos relativos à nudez de suas personagens, cenas de sexo nas novelas desempenhadas com alegado “realismo”, ou itens de suas vidas pessoais como namoros, divórcios e a coordenação da carreira com os trabalhos domésticos, Mariana experimenta, involuntariamente, se colocar no lugar delas:

Mariana Micheletti (2016): Se eu tivesse ficado famosa naquela época que eu não tinha cabeça, não tinha estrutura – hoje seria diferente, com certeza – mas se eu fosse naquela época, ah, eu ‘taria’ aí, teria já namorado com todo mundo, teria pfff... sei lá, brigado com alguém, teria, sei lá, uma exposição, e seria acho que uma atriz louca.

Um outro assunto que surge quando o EU cartesiano de Liria questiona as formas como somos representadas é a possível influência de nosso passado de colonização:

Liria Varne (2017): Eu não fiquei pensando muito nisso, né... mas se for pensar, de tudo que é a realização da mulher no Brasil, do que, do que representa todas as mulheres no Brasil, é muito louco, mas é, acho que tem, acho que tem um pouco a ver... Não sei se eu tô fazendo lorota, tá? Não sei... tem um pouco a ver com a... com o lance da escravidão, também, entendeu? Porque você quando sai lá fora, você sai lá fora do país, você é a mulher brasileira, mesmo que você tenha cara de europeia. Muito louco. Muito louco.

Como uma mulher brasileira que viajou e residiu em diversos países em dois continentes, investiguei intuitivamente as formas como fui sendo percebida pela diversidade de “culturas”¹⁰ que conheci, desde quando imigrei pela primeira vez para os EUA, aos 22 anos de idade. A despeito do meu instinto de antropóloga autodidata, esta ferramenta investigativa, parte integrante do conjunto de habilidades próprios a uma atriz, me foi necessária para a sobrevivência na construção de relações sociais e interpessoais. Com o tempo, porém, transformou-se em total consternação. Passei a notar um padrão de uniformidade inquietante no tipo de comentário que ouvia ao me apresentar como sendo “do Brasil”. “Brazilian? Uh... Samba! Carnaval!” são, como bem se pode imaginar, os mais tradicionalmente ouvidos, e vêm carregados da incontornável carga imagética de corpos negros nus e suados dançando freneticamente ao som de tambores. Os olhos do interlocutor transformam-se em projetores de cinema, e o filme dessa imagem se projeta em meu próprio corpo. E no frame seguinte, quem está ali nua diante dele sou eu, pronta a sair rebolando e atestar minha nacionalidade, para o deleite de quem me observa.

¹⁰ Utilizo o termo levando em conta as críticas à ideia de cultura de Abu-Lughod em “Writing Against Culture”.

A influência das imagens nas construções sociais de categorização dos gêneros é inegável, e reconhecemos que, mais do que apenas para as culturas visuais “*the visual is such an important component of human cultural, cognitive and perceptual processes, that it can be relevant to all areas of anthropology*” (Banks 1997, 3). Por ser esta tese escrita o suporte do documentário audiovisual em que atrizes refletem sobre seus percursos profissionais num intervalo de 14 anos, considerei me ater apenas aos contrapontos nos próprios depoimentos delas, por conterem em si fonte inesgotável de matéria para o debate, e a partir dali tentar encontrar a resposta aos meus questionamentos sobre o tema da objetificação da mulher na mídia e suas consequências para a carreira profissional de uma atriz. O material registrado, porém, possui uma riqueza infinitamente superior ao recorte que, por limitações de tempo e assunto, foi conveniente para essa tese. Assim, acabei por importar algumas falas que não foram para o filme, mas que eram essenciais para alguns pensamentos desenvolvidos aqui. No fim deste trabalho há um *link* para algumas horas de material extra que considero um adendo para o recorte que o filme comporta. Mas não posso deixar de lado uma parte fundamental de minha pesquisa, que é o conjunto de imagens hoje disponível livremente na internet, e o modo como ele vem ajudando a delinear os contornos da sociedade contemporânea.

Movida por meu interesse pessoal, venho realizando, há quase 10 anos, uma pesquisa sobre a representação da mulher brasileira nos meios de comunicação digital, que vem sendo aprofundado através de alguns trabalhos acadêmicos. Considero esse meu trabalho anterior como sendo indissociável do atual. (Ver também o caderno de imagens anexo). Um busca no Google para o termo “mulher brasileira” produz um resultado de imagens que fala por si mesmo. O resultado sofre pequenas alterações quando se digita “Brazilian woman” ou “femme brésilienne”, por exemplo; fotos diferentes, porém no estilo de retratar a mulher, absolutamente semelhantes. Desde de 2014 venho registrando a busca e analisando as mudanças que o algoritmo provoca no resultado, mas o retorno tem sido semelhante: as primeiras quarenta imagens são majoritariamente mulheres nuas, seminuas, ou em poses erotizadas, como que saída do estereótipo folclórico da moura encantada: a mulher morena, sedutora, que encara a lente com ar

convidativo e lascivo, seja a ideia de lascívia construída no inconsciente patriarcal qual for. A identidade da mulher brasileira foi forjada no contraponto entre a visão etnocêntrica do europeu colonizador, a nudez sem pecado da mulher nativa e a afetividade resiliente da escrava africana, sexualmente disponível apenas por obrigação ou necessidade de sobrevivência¹¹. Prova disso é que a mesma busca para mulheres de outras nacionalidades não produz, nem de longe, os mesmos resultados (ver caderno de imagens anexas).

Ao recortar e dispor imagens aleatórias em um painel, Abi Warburg acidentalmente concebeu seu “Atlas Mnemosyne”. Aprofundado enquanto conceito ao longo das últimas décadas por historiadores, artistas e performers, vem sendo utilizado como método investigativo uma vez que, nas palavras Georges Didi-Huberman, “o Atlas serve para fazer perguntas”¹². Por essa mesma razão nos interessa essa modalidade de disposição de imagens sob um fundo neutro, e as dimensões políticas que transcendem o estético resultantes dela. E um filme etnográfico nada mais é do que o resultado obtido através da aproximação de imagens animadas, seguindo estratégias de elaboração e processos criativos particulares que, com a eventual assimilação de tecnologias e elementos do cinema narrativo, passou a substituir o caderno de notas com reconhecida eficiência por cientistas do calibre de Margaret Mead, já que “o cinema é uma arte do tempo, do espaço e do acaso” (Ribeiro 2004, 160). O Google Images, fazendo as vezes de um Atlas Mnemosyne virtualmente volátil, inunda o diâmetro da tela com uma profusão de imagens paralelamente elencadas, efêmeras e constantemente cambiáveis, que comunicam ideias complexas e reverberam um discurso claro e direto para a causa da objetificação da “mulher brasileira”. A sexualização dos corpos, o registro de “oferta” nas poses saídas dos clichês femininos criados pela indústria da pornografia e recriados pelas celebridades instantâneas do Instagram, tudo corrobora para a noção de paraíso tropical habitado por ninfas nuas eternamente prontas para copular, porque esse é o motivo pelo qual foram criadas. Mas ali, em milhares de quadradinhos ilustrados que parecem estender-se ao infinito, a representação da

¹¹ FREIRE, Casa Grande e Senzala

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=UcQEIU-aY8E>

pureza inocente da mulher selvagem funde-se ao realismo fantástico das sereias de Camões, trazendo no bojo a insaciabilidade das mênades gregas e o estigma medieval de “portão do diabo”(Bloch 1995, 17) ou “isco de que Satanás se serve para precipitar o homem no Inferno” (Lipovestki 1997, 168), convite permanente ao pecado e à perdição dos “homens de bem”. Todas as imagens do mundo aparecem nessas, e essas só existem por causa de todas aquelas.

Enquanto mulher brasileira e atriz, eu me vi inserida em uma categoria ainda mais asfixiante: alguém disponível sexualmente não apenas no que diz respeito à minha nacionalidade, mas também à minha atividade profissional. Não apenas enquanto estrangeira, mas também dentro de meu próprio país, pelo meu próprio povo. Mais inesperado ainda é o choque de reconhecer que somos percebidas desse modo também por nossos colegas de profissão: atores, diretores, autores, produtores. É importante ressaltar que os relatos de assédio moral ou sexual ouvidos na segunda fase dessa pesquisa, entre 2016 e 2017, não foram poucos. E foram unânimes por parte de todas as entrevistadas. Minha opção em retirar os nomes dos homens acusados da edição visa permitir que nos concentremos na violência embutida na complexa vida do discurso, no modo como são narradas as agressões por eles praticadas. Nas repetições dos termos vocabulares, no estilo particular de descrição do universo da classe artística e como ele é através delas auto-representado:

Mariana Micheletti (2016): (...) um cara, que é um ator conhecido, eu tava passando pra trocar de roupa, ele me puxou pelo braço, entrou comigo numa sala e falou: -Vamos no motel agora! Sabe, um ator tipo consagrado, que eu falava: -Nossa, olha com quem eu tô contracenando (...) eu era casada na época, teve um diretor que disse: -Quem tá começando, vou te dar um conselho, não é muito bom estar casada, viu?”.

Carolina Bianchi (2017): (...) eu vivi assédios violentíssimos, desde tudo, de colegas, de namorados, de, enfim (...) a Georgette Fadel fala isso, até os compaheiros, até os nossos amigos mais doces, os nossos camaradas, eles também são capazes de atitudes muito machistas, e que nos desestabilizam e que tentam nos fragilizar, então assim, é terrível mesmo (...)

Julia Hardy (2017): (...) e na verdade eu entendo que em um dos testes era para eu ter continuado e possivelmente até ter tido relação sexual com o “ator” que tava fazendo o teste comigo, que eu muito acho que era sei lá, um figurante, alguém sem formação nenhuma, sem respeito nenhum.

Liria Varne (2017): (...) e já fiz teste de lingerie que eu achei que o teste nem existia, aquela sensação, sabe, que você está fazendo, o cara ta meio perdido lá atrás da camera, parece que tá se divertindo às suas custas... É tenso.

Patrícia Ermel (2017): Eu cheguei a ter um affair com o diretor X, e achei muito podre que ele chegou pra mim e falou assim: -Olha, não conta pro seu irmão? Porque meu irmão é fotógrafo e trabalha com ele. (...) Tempos depois ele me convida para fazer uma cena em que eu tenho que fazer um striptease. (...)

Fabiola: Quando eu tava no último semestre da SP, eu recebi uma crítica de uma cena que eu fiz como atriz, uma crítica muito forte, daquelas que chama você de atriz medíocre para baixo, e eu fiquei muito balançada com aquilo, inclusive foi por isso que eu não quis me apresentar como atriz na última montagem. E depois disso eu confesso que eu não fiz mais nada de teatro, nada como atriz.(...) Confesso até que entrei numa vibração de nem ir ao teatro, de nem encontrar as pessoas. Acho que eu fiquei um pouco traumatizada, não sei.

A confusão produzida pela demanda de um despudor com o próprio corpo a quem queira ser considerado um “bom” ator profissional, há uma concordância generalizada, pode incentivar uma permissividade entre colegas e dar livre trânsito ao voyeurismo e aos assédios no ambiente de trabalho. Todas fizeram testes ou cenas nuas ou seminuas, todas revelam ter sentido algum tipo de constrangimento (fosse com a cena em si, com o próprio corpo, com a situação em que a nudez foi solicitada) ou em algum momento notaram que havia, para além de uma relação de

trabalho honesta onde o uso do corpo era necessário para a realização de um trabalho artístico, mero deleite e abuso de poder.

Liria (2017): Já fiz teste nua e acho que nem precisava estar pelada nesse teste para falar a verdade (...) Acho que mulher tem que passar por muito mais provações de pudor do que o homem, mesmo porque o corpo do homem já é institucionlizado, ele é aceito (...)

Julia (2017): Fiz teste de seleção em que foi exigida nudez sim. Realizei o teste seminua, praticamente nua, só de calcinha.

Para Carolina, que afirma que “o sexo se tornou um assunto muito contundente da minha vida, dos meus últimos trabalhos”, o fato de ter seu trabalho artístico francamente associado ao tema da sexualidade tem desdobramentos também singulares que merecem ser remarcados.

Carol (2017): E aí a coisa das cenas de sexo, que você citou bastante nas tuas perguntas da tua pesquisa, eu era muito tímida com meu corpo, é... apesar de saber que a minha aparência tem um lugar já privilegiado tá, entre aspas né, em relação a alguns preconceitos, que são muito fortes no nosso contexto e a gente sabe disso. Ela também por outro lado me garantiu problemas no que concerne o fato de ser uma diretora, de ser uma autora (...) essa sexualização da minha imagem às vezes era colocada num ponto de, de duvidar das minhas capacidades, então eu já ouvi coisas do tipo, de que o meu trabalho, a sexualização da minha imagem atrapalharia o meu trabalho, a credibilidade do meu trabalho

No depoimento de Gal, transparece ainda um esforço para ressaltar seu talento para a dança, fruto de uma formação profissional que representa seu capital cultural, especialmente sendo ela uma atriz negra e vinda da Bahia:

Gal (2017): (...) era uma prostituta a personagem, e ela dançava, e eu danço muito bem, né, por causa da minha formação, e aí o diretor se empolgou, e ele queria que, no final da cena eu tirasse

o espartilho, né? E aí eu disse que não era necessário tirar para mostrar os seios, que aquilo já tava o suficiente e realmente eu não tirei”.

Já Jussara e Fabíola, que em suas próprias palavras estiveram sempre fora dos padrões de beleza convencionais, tiveram experiências diferentes com a demanda por nudez nos trabalhos que realizaram. E compreendem o fato de nunca lhes ter sido solicitada a nudez de modo similar, e um tanto paradoxal.

Jussara (2017): Eu nunca fiz teste, eu nunca peguei nenhum projeto que questionassem alguma coisa sobre nudez. E talvez até porque eu tenha me afastado um pouco do palco, da TV e do cinema logo depois que eu virei adulta. Então eu nunca tive proposta nenhuma quanto a isso. Fiz algumas peças, mas também que não tinha nada sobre nudez, nada quanto a cenas de sexo nem nada disso, então de alguma forma eu acabei me afastando, ou até esses trabalhos não vinham até mim porque não me interessavam, eu não me sentia confortável. (...)

Fabíola (2017): Eu nunca, mesmo no teatro, eu nunca levantei a bandeira de ficar nua. Eu respeito, acho que ela é cabível, mas eu não sou o tipo de mulher que diz: -Ah, vamos tirar a roupa, e tá tudo certo. Não. Não sou. Então não vejo a possibilidade de alguém me contatar justamente por ter a certeza de que eu vou ficar nua. Acho que não, isso não acontece. (...) Eu uma vez, numa esquete que eu fiz lá em Uberaba ainda no grupo no qual eu participava, eu fiquei de calcinha e sutiã. Mas só isso. (...) Era uma cena em que eu deveria tomar banho e eu teria um observador que se masturbaria me vendo tomar banho. E aí aconteceu isso, eu não lembro se o diretor chegou a propor nudez, ou se ele já logo de cara propôs calcinha e sutiã. Acho inclusive que... ah é, isso é verdade. O diretor propôs calcinha e sutiã cor da pele, só realmente pra tampar os seios e enfim, tampar as partes íntimas, só isso. Eu lembro que eu não tinha... eu até fiquei um pouco vaidosa, que eu ia aparecer, eu lembro que no final das contas eu acabei usando uma lingerie preta sexy, de (risos) de renda. Acho que foi um pouco da minha vaidade que falou, eu acho que também eu não tinha uma, hoje tem essas lingoerics que parecem segunda pele, que são lisinhas, na época eu acho que nem existia, então eu lembro que eu não tinha esse tipo de lingerie, mas eu tinha uma lingerie preta super sexy, eu propus, argumentei, enfim, não lembro como foi mas eu sei que eu usei essa lingerie.

A tentativa de resistência ao desejo voyeurista masculino que também é uma constante nos discursos, traz à tona as pressões sócio-econômicas subjacentes e revela de que modo a sensualidade e o despudor foram alçados ao posto de premissas básicas para quem almeja a arte da representação.

Liria (2017): Então como é que eu vou dizer não a uma cena de nu, ou a um teste de nu se eu sei que eu preciso de dinheiro para sobreviver, e que eu preciso do contato com o produtor de casting, eu preciso do contato das pessoas que produzem aquele filme. Quando você diz não a uma coisa dessas, as pessoas simplesmente começam a vetar, elas ficam putas da vida.

Julia (2017): Eu achava que a minha desinibição, ou a sensualidade, a facilidade para tirar a roupa e fazer uma cena, eu achava que isso era parte do que eu tinha de melhor para oferecer, então eu não me arrependo (...).

No tempo de minha formação universitária, na década de 1990, o teatro ainda habitava o limiar em que a vocação pesava mais do que o prestígio atribuído à profissão. Nossa escolha não era centralmente ancorada no desejo pelo glamour, menos ainda pelo ideal de sucesso promovido pela indústria das celebridades, segundo o qual a riqueza virá naturalmente, como um mero efeito colateral da fama. Maiores e mais violentos eram os preconceitos sofridos pela classe teatral, menores as chances e oportunidades de sobreviver da arte. As escassas produções de televisão e cinema eram divididas, em geral, entre atores já consagrados no teatro; a publicidade, nas décadas de 1970 a 1990, figurava como fonte de renda alternativa apesar de incerta nos grandes centros metropolitanos, sobretudo no eixo Rio-São Paulo. Socialmente, Ao ingressar na EAD/USP em 1990, vinda de um grupo de teatro amador num clube de lazer privado na zona sul de SP, o Ipê Clube, eu não sabia bem o que o futuro me reservava. Mas rapidamente compreendi que a pessoa que encontra em si vocação para o teatro, tem ainda que produzir uma dose extraordinária de persistência ou, em pouco tempo, desiste da profissão.

Essa mesma devoção emocional ao teatro eu reconheci em minhas interlocutoras. Nas respostas sobre a razão de terem escolhido, em 2004, o teatro como profissão, encontramos pistas elucidativas:

Jeyne Skaflett (2004): Acho que eu tenho bastante sensibilidade e gostaria de ser enxergada por esse motivo (...) Eu tenho uma história pra contar, ainda não sei qual é.

Mariana (2004): Acho que talento é algo que você nasce com isso (...) mas não adianta se você não for perseverante, porque muita gente que não nasce com talento mas de tanto que ela quer aquilo né?, o querer, ir atrás, querer se aprimorar, eu acho que você acaba adquirindo um pouco.

Joyce Tavares (2004): É muito fácil perceber quando você vê uma pessoa atuando (...) se a pessoa faz a coisa sem emoção, sem textura, sem conteúdo, não sei, não dá pra explicar direito.

Daniela Lourenço (2004): Acho que a vontade de estudar, de conhecer, de saber como é esse mundo (...) enfim para mim o que me encanta no teatro é o conjunto (...) talento é a vontade associada ao conhecimento e nunca ter ideia de que acabou, de que você sabe tudo, que você já está pronto (...) o maior talento é entender que você tem que continuar buscando, buscando, buscando e não parar.

Em 2004, fazia parte de nossa ambição acompanhar o grupo num intervalo de tempo grande. O tempo da duração do curso nos parecia lógico. Mas queríamos abrir as possibilidades para irmos além. A certa altura, Carlos começou a perguntar para as atrizes onde elas estariam dali a 10 anos. Ao serem questionadas sobre o que esperavam alcançar profissionalmente em dez anos, as respostas variavam:

Mariana Micheletti (2004): É muito engraçado porque se você pensa, se você fala, meu, sou médico, daqui a 10 anos eu vou estar com minha clínica cheia, pessoal nem fala: Ai, nossa... Agora quando você fala que cê é ator: Quero estar em Hollywood daqui a 10 anos, entendeu?, quero estar na Globo, quero estar fazendo filme, quero estar trabalhando, trabalhando bastante,

quero ter dinheiro, quero estar numa situação financeira boa. Porque realmente, chega sabe, de ficar camelando também. Quero daqui a 10 anos estar legal.

Luciana Noronha (2004): Eu tenho grandes questionamentos, porque eu tenho 2 caminhos: ou casada e com filhos e talvez infeliz profissionalmente e esse eu não quero, mas às vezes eu acho que no rumo que eu tô tenho grandes chances de cair nesse que eu não quero.

Daniela Lourenço (2004): Daqui a 10 anos vou estar contando isso para alguém, pra filhos não sei, quem sabe, pra amigos, mas é uma experiência que não sai, vai ser marcante demais, está sendo marcante mesmo. Se não for isso, se eu não tiver o talento necessário, vou contar com muita saudade, muita felicidade de ter passado tudo isso aqui, e bem. Passei bem, graças à Deus.

Daniela Lourenço é uma das mulheres com quem troquei mensagem mas, infelizmente, não pude realizar uma gravação. Ela não foi aprovada na EAD em 2004, e apesar de hoje ser gerente do banco Bradesco no centro de São Paulo e ter um filho pequeno, Daniela ainda fala do teatro com muito carinho e em seu discurso há uma compreensão dos mecanismos da profissão bastante peculiar para alguém que não teve experiências na carreira de atriz, como podemos notar na mensagem que me enviou eletronicamente:

Oi Grazi!

Amei sua tese e acredito que tudo tem a hora certa! Estamos há uns bons meses falando muito sobre o papel que a mulher desempenha e a realidade sobre a igualdade que muitas vezes, infelizmente, não funciona na prática. O pouco que observei e vivi naqueles dias de Teatro me fizeram perceber o quanto a beleza é solicitada e como a falta dela é preponderante para a "falta de sucesso". Transformando a atriz em um objeto, levam uma carga muito mais carnal e densa à esta profissão que deve ser ligada principalmente ao mundo do saber, dos experimentos e estudos antropológicos e sociais, como o que você está fazendo. Lembro muito de uma palestra que assisti, no Teatro de Arena, naqueles dias, com a atriz Myriam Muniz; maravilhosas experiências foram narradas por ela e todas traziam o Teatro e a vida, num entrelaçado de lembranças e trabalhos tão lindo de ouvir e mais ainda por saber que ela escolheu não ser só

mais um corpo bonito, um rostinho dócil, uma namoradinha do Brasil, como se dizia naquela época. Naquela época o Teatro era o principal, a televisão veio depois e não tirou a importância dos palcos. Hoje vemos o inverso, a necessidade de chegar ao sucesso glamuroso que a televisão oferece, faz com que algumas atrizes se deixem levar (às vezes sutilmente obrigadas) pelas veredas do corpo, do poder sexual como um atributo, e o estudo da dramaturgia, o Teatro são deixados em segundo plano. Então deu pra perceber que eu gosto muito de falar? Kkkk Hoje eu trabalho em uma agência bancária no centro de São Paulo, minha rotina é muito corrida, me casei e tenho um menino lindo de 4 anos. Em abril tenho que cobrir férias do colega que fica no cofre, me acompanhar seria um terror que eu não desejo pra vc! Rsrtrs Façamos assim, enquanto não der certo para nos vermos, vamos nos falando por e-mail. Caso ache válida a minha ajuda me avise, estou muito feliz em ter contato com este lado ensolarado da vida! Muitos bjs e vibrações positivas para que você consiga realizar tudo da melhor maneira possível!

P.S. não sei usar o Skype...qdo conseguir te aviso.

Dani.

Nos emails que troquei na atualidade com algumas delas também pude notar desdobramentos da ordem do discurso, como este enviado por Viviane Marques, no qual gosto de salientar o modo como ela aborda as noções de ego, “esperar” aplauso e trabalho “pequeno”:

Oi Grazi

Pois é a mulher ainda arca com a maioria das funções de casa e filhos... Como mãe de menino tô tentando desconstruir isso por aqui, mas não é fácil rsrs. Tenho o Antônio de 5 anos e a Clarice de 3 é uma loucura rsrs.

Antes de fazer EAD eu fiz Letras na UFBA. Sou baiana nasci na Chapada Diamantina e as histórias me acompanham desde muito pequena, quando eu ouvia o meu avô, ou outras pessoas contando histórias. Geralmente isso acontecia na cozinha ou em um barzinho que meu avô tinha e eles contavam histórias de livuzia (assombração), ou dos tropeiros, de Lampião, causos bem populares, histórias de vida...

Na faculdade de letras me apaixonei pela literatura e poesia de diversos autores, especialmente Guimarães Rosa...

No teatro fui buscar outras referências, algo mais "moderno" rsrs... Saí da BA para buscar algo mais moderno e diferente que o teatro de grupo de SP tem e me descobri uma apaixonada pela cultura Popular rsrs. Fui p Minas e fiz todo o sertão que o Guimarães conta nos livros dele e ouvi muitas histórias por lá... Bom, esse foi mais ou menos o começo, mas o hospital me trouxe uma experiência bem diferente de tudo que já vivi. Por ser um espaço bem delicado não cabia ego entende? Não cabe "esperar" aplauso. É um trabalho "pequeno", olho no olho. Fui desconstruído muita coisa dentro de mim. E fui compreendo a Arte de um outro lugar. Cantar e contar uma história para alguém que está internado há meses na fila de transplante a espera de um coração é algo bem forte... Eu escolho no meu repertório algo que possa trazer conforto p aquele momento. Em geral faço esse trabalho p adultos e por isso busco um repertório de histórias tradicionais, contos filosóficos e é muito interessante perceber como reverbera e ajuda a elaborar muita coisa. Por conta disso fiz uma pós em Arte terapia... E hoje percebo com muita clareza que a Arte também é terapêutica e possibilita muitas curas emocionais... Rsrs é muita coisa, dá vontade de ficar escrevendo por horas rs

Sobre acompanhar acho que é tranquilo, mas registrar talvez seja bem difícil, podemos tentar... Trabalho no ICESP na quinta o dia todo e no HC na segunda (sic)a tarde. O HC acho mais difícil rolar acompanhar, pois lá trabalho no Cuidados Paliativos, um espaço muito delicado, pois são pacientes terminais... Outra experiência bem forte p mim, pois é um espaço onde o paciente sabe que não existe possibilidade de cura e a morte é algo muito presente. Contar e ouvir histórias nesse lugar é bem forte. E isso me faz acreditar em uma energia espiritual desse trabalho (não no sentido de religião) mas no sentido de religião.

Bom!!! Me empolgo quando falo desse trabalho rsrs.

Vamos nos falando. Beijo grande

Vivi

Pelas características que realça no trabalho que faz atualmente, e que supostamente a seu ver não correspondem ao trabalho de uma atriz profissional, Viviane não se sentia autorizada a participar de uma pesquisa sobre "atrizes". Ela me informou em outra conversa que estava há muito tempo distante da "coisa da atriz", da sala de ensaio, do processo teatral, mas quando eu aponteie o quanto sua

carreira era bem-sucedida, sendo ela uma das poucas entrevistadas vivendo da arte desde a graduação, com emprego fixo que permite sustentar uma família de 2 filhos, ela passou a falar do próprio trabalho com mais confiança e orgulho. Mas talvez o reflexo da minha aura de “atriz televisiva” ainda estivesse pairando quando eu a convidei para participar da pesquisa. A sensação de “sucesso”, como se pode perceber, permanece aliada a uma ideia de projeção midiática, de fama atestada por fotos nas revistas de fofoca, por um papel de destaque em uma novela. Para que a fama seja consolidada, o ideal é que a novela seja exibida na Rede Globo, ou o prestígio não será o mesmo.

Jussara (2017): Eu lembro até de (...) falar pra alguns amigos de que eu só vou ser uma atriz renomada, uma boa atriz, quando eu for velha, porque quando você é velho não tem muito esse padrão. Tô esperando a minha velhice.

Julia (2017): Quase tudo que eu fiz, eu julgava que pudesse ser um trampolim para uma coisa melhor, que pudesse ser um portfólio para uma coisa melhor, entendeu? Esse algo melhor nunca aconteceu.

Liria (2017): Eu sou atriz, vivo ainda da minha profissão, eu não sou conhecida das novelas (...) agora eu tô um pouco parada por conta da maternidade, eu escolhi dar um tempo do teatro porque eu achava, eu acho, a maternidade pra mim foi uma escolha, eu acho legal a mulher poder escolher tanto ter como não ter um filho (...) Porque o teatro ocupa muito o seu tempo.

Gal (2017): Dei aula, fui professora, tanto de dança quanto de teatro, eu tinha já uma formação de dança lá de Salvador (...) Mas ao mesmo tempo tinha uns trabalhos paralelos como atriz, mas não era só como atriz.

Fabíola (2017): Então, não... Quase nunca eu ganhei dinheiro suficiente no teatro para pagar as contas. E quando eu ganhei, foi só para pagar as contas, eu nunca consegui ter luxo. A vida que eu tenho tido nos últimos anos se dá a economias que eu tenho de herança. Mais nada. Aliás esse é um dos grandes motivos de mudar de carreira. Não é que eu não goste de ser atriz, eu gosto, eu

quero. Mas ficar se jogando o resto da vida numa carreira que não vai te dar um retorno financeiro, é algo cansativo. (...) fazer o quê? A gente precisa de dinheiro (...) eu já morei num pensionato num quarto sem janela úmido, e hoje com 40 anos eu não quero, não quero mais passar por isso.

Representar o outro, “ser” o outro, é sempre uma espécie de jogo. Não por acaso, o verbo representar se diz “*play*” em inglês. Atores são “*players*”. O “*play*”, ou ato de brincar para a Etologia, “ocorre na maior parte das vezes entre os jovens de cada espécie, e desempenha uma função de aprendizagem” (Lorenz 1993, 421). Mas o riso subversivo, que quer agarrar o sentido de um mundo que nos foge à compreensão, que quer viver na pele do outro a catarse de nossa própria sorte, no mundo arcaico não se dá exclusivamente através da festa, da brincadeira. O elemento lúdico, ou jogo, pode não ser a pedra fundamental da vida civilizada “a cultura surge sobre a forma de jogo” (Huizinga 2012, 53), ela é “jogada” mesmo nas atividades que atendiam necessidades básicas, como a caça, de forma lúdica. E é nessa intrincada relação entre necessidade e desejo, entre sobrevivência do corpo e da alma, que os sentimentos de vingança emergem. A proximidade ancestral do jogo, da festa, do vigor e da disponibilidade inocente da juventude, do teatro e da violência parecem nos acompanhar até os dias de hoje.

Na Antiguidade Clássica “para viver em sociedade, o homem tem necessidade de despojar-se de sua agressividade natural, e não poderia colocar sua violência fora de si mesmo, em uma entidade separada, soberana e redentora, se não houvesse a vítima expiatória”; sacrifício e o bode expiatório são dois lados da mesma moeda, e para que a crise sacrificial seja eficaz, “são necessárias a unanimidade dos participantes e o caráter secreto ou inconsciente do ato sacrificial” (Minois 2004, 34). Segredo e sacrifício parecem práticas comuns ao teatro e cinema contemporâneos, como confirmam relatos recentes sobre casos de abuso de jovens inexperientes, devoção cega aos jogos internos de poder e promiscuidade sexual mantidos em segredo dentro de grandes companhias teatrais e na indústria do audiovisual mundo afora, como veremos mais adiante na conclusão desse trabalho.

Em junho de 2016, Patrícia Ermel esteve em Portugal e me contactou espontaneamente por email ao tomar conhecimento de minha pesquisa; o que ela escreveu projeta luz sobre o crescente desejo de se romper o silêncio e a opressão que afasta muitas mulheres da profissão:

oi grazi!

desencontramos total mas te escrevo para reforçar minha disponibilidade para a entrevista. sua pesquisa é um grito. da minha maternidade, da minha desistência de estar no mercado (sic)audio visual apesar de amá-lo nas suas infinitas possibilidades expressivas. falo de vender produtos mentirosos com minha cara, de tentar produzir projetos próprios e esbarrar em processos machistas de relações de trabalho; desrespeito do câmara-man, pressão da câmara-sapata, pouco caso do produtor, roubo de pesquisa. é um tema tabú principalmente com tantos diretores de publicidade, novelas e cinema que usam dessa posição para abuso de poder com suas identidades precárias.

onde começa e como terminará pode ser muito esclarecedor para as nossas filhas e gerações seguintes. torço por esse projeto e por você. conte comigo!

A maternidade, um ponto de mudança na a vida de tantas mulheres, bastião da manutenção da supremacia masculina no mercado de trabalho e a forma mais eficiente de sermos alavancadas para trás em nossos percursos profissionais, é sempre mencionada nos discursos em sentidos variantes: escolha, decisão, mudança.

O breve diálogo entre Mariana e seu marido Sergio produz significados relacionados com a questão da mudança do casamento para a vida de uma atriz:

Mariana: Aí, tudo mudou. Tudo mudou porque eu conheci o Sergio, né Sergio?

Sergio: (aproxima-se) Si, todo mudó pero para bien, hã?

Mariana: Si, si, vale, vale. (Sergio sai) Espanhol, né? Aí eu fiquei grávida...

Quando conheceu o atual marido, Mariana abandonou a carreira de atriz no Brasil e mudou-se para a Espanha. Durante todo o tempo, manteve-se ligada à

profissão através de cursos que fez em Barcelona, ou de projetos de teatro produzidos por ela mesma. Paralelamente, criou um canal no Youtube chamado “A Mulher do Chef”, no qual ela aprendia a cozinhar com Sergio, um renomado chef de cozinha catalão. Dali por diante, eles casaram e tiveram dois filhos; Mariana afastou-se paulatinamente da carreira e acomodou sua rotina à nova vida europeia: pouca ajuda doméstica e dedicação integral aos filhos e a casa. Já Sergio abriu dois novos restaurantes, e divide hoje com o irmão a apresentação de um programa diário sobre culinária na TVE espanhola.

Mariana: Quando eu conheci ele não era famoso, era promissor (...) Mas eu sempre falei, a primeira vez que eu conheci o Sergio eu falei: -Você é televisivo. E a 1ª coisa que o Sergio fez foi “A Mulher do Chef” (...) É engraçado, né, eu falo, foi a 1ª coisa “A Mulher do Chef”, eu quero “A Mulher do Chef” aí, caramba!

As que seguiram a profissão e conhecem os percalços da sobrevivência na arte, repetem algo que eu mesma ouvi diversas vezes antes de ter alguma projeção na indústria audiovisual: “a gente diz que é atriz e a pessoa pergunta: mas profissionalmente você faz o quê?”.

Fabíola (2017): E aí quando eu cheguei no programa, eu comecei a perceber que o buraco era bem mais embaixo, que era um programa de televisão e que as pessoas tavam ali, as pessoas que estavam ali não eram atores mas achavam que poderiam ser, então desde o começo eu fui uma grande ameaça, inclusive quando eu entrei no programa uma das integrantes virou pra mim e perguntou: -Mas o que você faz?, e eu falei: -Ah, eu sou atriz, e ela virou pra mim e falou assim: - Mas atriz de verdade? E eu não entendi, quer dizer, óbvio que eu entendi, mas assim, eu virei pra ela e falei assim: -Sim, e ela falou: -Mas o que que cê já fez? E essa é uma pergunta muito comum porque... enfim, parece que cê só é reconhecido como ator se você está num trabalho que é publicamente conhecido. E publicamente que eu digo é no âmbito de divulgação nacional mesmo.

Patrícia (2017): Meu irmão chegou a falar pra mim, uma época que eu tava mal de grana, ele falou assim: -Meu, todo mundo faz a VIP, a Playboy?, eu falei: -Cê ta falando sério? Ele: -Claro, todo mundo faz. Eu falei: -Cê ta falando sério? Tipo eu fiquei muito ofendida, sabe? Eu falei: - Nossa... Meu irmão hoje em dia ele fala pra mim assim: -Ah, acho que você devia comprar uma filial da Cacau Show... Sabe? Eu falo assim: -Porra, velho, você realmente não consegue acessar um milésimo de quem é a sua irmã, né? Assim, um milésimo...

Jussara (2017): Eu fui cada vez mais sendo abraçada pela dublagem, porque eu me sentia bem, era uma maneira de eu continuar atuando, de eu mostrar meu talento mas sem ser julgada pela minha aparência (...) e a dublagem foi sendo cada vez mais meu ganha-pão.

Julia (2017): Eu dei continuidade por pouco tempo (...) daí teve o processo todo da Bruna Surfistinha (...) a coisa terminou em 2009 quando eu fui aprovada e demitida, e depois disso eu nunca mais trabalhei como atriz, infelizmente, tenho vontade de voltar mas ainda não sei ao certo como, nem se isso vai acontecer.

Mesmo Carolina, cujo trabalho no teatro e no cinema independente viabilizaram uma carreira autônoma e respeitada no circuito alternativo, menciona a dificuldade de se inserir no mercado televisivo como uma incapacidade sua, e não do meio.

Carol (2017): Eu nunca tive muito talento para a televisão, todas as vezes que eu fiz teste foram, assim, constrangedoras, ou porque eu me sentia muito mal nos testes e isso, isso me impregnava de depois declinar possibilidades de correr atrás disso, de achar que não tinha nada a ver (risos) eu não, não tinha sorte com isso, não é um lugar onde eu me sentia confortável mesmo até na própria situação assim (...).

A profissão de artista no Brasil, até o fim do século XX, tendia a ser vista como atividade ligada à boemia, à prostituição, à marginalidade, como um hobby diletante dos economicamente privilegiados, ou como mera teimosia e vagabundagem dos que não teriam aptidão para um trabalho “de verdade”.

Recorramos aos termos de recentes da legislação, para tentar apreender quando muda o estatuto social do ator profissional brasileiro:

Segundo a lei de 1928, baseada nos modos de produção fabril, cabe ao artista:

- “1º Cumprir seus contratos ou ajustes com os empresários;
- 3º Portar-se convenientemente em cena e com o devido respeito ao público;
- 4º Observar pontualmente as horas de trabalho indicadas nas „Tabelas de serviço“ pelo empresário ou seu representante legal, respeitadas as determinações deste regulamento;

Art 25. Os artistas não poderão alterar, suprimir, ou acrescentar, nas representações, palavras, frases ou cenas sem autorização por escrito do autor ou subrogado nos direitos deste, devidamente aprovada pela Censura Theatral do Distrito Federal, ou pela autoridade de função equivalente nos Estados, e no Território do Acre.”

(Decreto no 18.527 de 10 de dezembro de 1928)¹³.

Em uníssono com os fascismos em voga na época, as relações hierarquizadas de poder instituem a figura do diretor como disciplinador e fiscal de “todas as seções que (sic) se enquadre na parte cênica”, no estatuto da Comédia Brasileira que foi a tentativa do governo de criar de uma companhia teatral subsidiada, e durou de 1940 a 1945. Essa forma de “alinhar os artistas aos princípios da produtividade” está a serviço do capital e evidencia uma relação de poder ditada pelo militarismo na tentativa de conter a liberdade do artista, que antes era considerado “um ambulante, um autodidata” (André 2010, 18). Mas e a atriz? Vivia a realidade de não

¹³<http://legis.senado.leg.br/legislacao/ListaTextoSigen.action?norma=599526&id=14420190&idBinario=15693633>

somente obedecer as 8 horas de trabalho diário e ter seu comportamento corrigido pela figura do diretor do mesmo modo que os atores homens?

Em sua muito negligenciada escrita etnográfica sobre os terreiros da Bahia, Ruth Landes confessa que antes de ir ao Brasil, recebeu recomendações e foi instruída sobre o código de conduta para mulheres jovens em um país latino. O código de conduta não é explicitado, mas mais adiante ela relata que recebeu de seu amigo, o jornalista bahiano Edison Carneiro, o seguinte conselho: *“And don’t go alone to the movies! Men will get impudent, and you won’t be able to defend yourself”* (Landes 1994, 22). Através de sua investigação sobre os terreiros na Bahia, muito mais do que a inexistência de conflito racial que ela esperava dissecar, sua surpresa maior deu-se ao nível das relações de gênero. Segundo Landes, para além da opressão econômica e política, os negros brasileiros conseguiam cultivar sua herança africana nos terreiros, predominantemente comandados por mulheres que desfrutavam de liberdade equivalente à dos homens e ocupavam posições de liderança. Mas a paridade de gêneros que Landes observou nos terreiros de candomblé da Bahia, não era a mesma que as jovens mulheres encontravam nas ruas, menos ainda a que aspirantes à carreira artística encontravam profissionalmente nas décadas de 1930 e 1940.

O advento do Modernismo no Brasil, através do movimento capitaneado em 1923 por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Pagú e Mario de Andrade entre outros artistas, inaugurou um diálogo aberto com as ciências sociais, e a busca pelo reconhecimento de uma identidade nacional resgatou elementos da “verdadeira” beleza e sensualidade brasileiras, sem contudo abandonar o criticismo da exploração dos corpos, como no poema oswaldiano “Meninas da Gare”, transcrição quase literal da carta de Pero Vaz de Caminha, em que a imagem das índias nuas avistadas pelos portugueses se confundem com a das prostitutas na estação de trem no Rio de Janeiro. Mais uma vez, porém, ideais etnocêntricos de beleza são difundidos através do cinema e agregados a uma cultura volátil, facilmente influenciada por modelos externos e inundada de confusões intrínsecas. A produção

audiovisual do Brasil até 1942 competia com “filmes produzidos no exterior que entravam no país sem pagar impostos” (Priore 2011, 162) como “Enganar e perdoar”, “O Barqueiro do Volga” e “A marcha nupcial”, famosos por contrariar os códigos do puritanismo vigente e exibir nudez de atrizes como gloria Swanson, Jane Russel e Heddy Lamar. O curioso é que a pudica sociedade brasileira dos anos 1940 a 1960 consumia esses produtos internacionais mas condenava as versões brasileiras de quebra de padrões da sexualidade, como a bailarina Luz del Fuego e a cantora Carmem Miranda.

Cacilda Becker, considerada uma das maiores atrizes brasileiras de todos os tempos, começou sua trajetória na dança, e, ao notar a absoluta falta de perspectiva profissional para os bailarinos em sua época, foi convencida por Miroel Silveira, diretor santista, a perseguir oportunidades no teatro: “Não era fácil, naquele tempo, encontrar jovens talentosas e atraentes que se dispusessem a uma carreira de atriz, profissão condenável a moças de boas famílias. (...) A polícia costumava registrar num mesmo cadastro atrizes e prostitutas. Para eles era a mesma coisa (...) E muitas, é verdade, eram obrigadas a isso pela precariedade da profissão. Eu não vou mencionar nomes de pessoas, porque são coisas delicadas, mas uma que confessou, que escreveu isso, é a atriz Wanda Mercatti. (...) Ela conta que era estrela da Companhia do Procópio, primeira figura. E a atriz tinha que ser amante do primeiro ator, senão não entrava. Além disso, tinha que ter sempre um outro por trás, um grande coronel pagador, para que ela pudesse se vestir em cena, porque não ganhava dinheiro para pôr os vestidos de luxo que tinha que ter” (Prado 2002, 135).

Ao buscar por “atriz” no dispositivo Google, somos conduzidos automaticamente ao termo “ator” no Wikipedia, já que não há página para o verbete atriz (ver imagem) e, gerada pelo algoritmo, despenca abaixo da caixa onde se digita os termos da busca, imediatamente, uma lista de palavras compostas: atriz brasileira e atriz da Globo são as duas primeiras sugestões automáticas. Ao fim da explicação sobre o verbete “ator”, o Wikipedia apresenta, ao fim da página, links supostamente relacionados ao assunto que são curiosamente úteis para essa

pesquisa. Reforçando a ideia de que, dada sua origem orgiástica, a profissão de ator por similaridade está ainda hoje fortemente associada, e não apenas no imaginário coletivo, com a indústria da pornografia não é mera subjetividade dessa pesquisadora.

Ver também[[editar](#) | [editar código-fonte](#)]

- [Actante](#)
- [Ator pornográfico](#)
- [Cinema](#)
- [Oscar de melhor ator](#)
- [Oscar de melhor atriz](#)
- [Oscar de melhor ator \(coadjuvante/secundário\)](#)
- [Oscar de melhor atriz coadjuvante](#)
- [Teatro](#)

Mas e as atrizes, como compreendem essa associação? Um bom exemplo dessa confusão se dá na frequente escolha de temas que reforçam a cultura do estupro, e supervalorizam a prostituição como uma profissão legítima baseada numa escolha “livre” da mulher. O filme “Bruna Surfistinha” foi baseado no livro *best-seller* “O doce veneno do Escorpião – O diário de uma garota de programa”, escrito por Bruna Surfistinha, pseudônimo da ex-prostituta de luxo Raquel Pacheco, uma garota universitária branca da classe média de São Paulo que se prostituía “porque gostava” e descrevia seus atendimentos e peculiaridades das relações sexuais com seus clientes em um blog na internet de conteúdo sexual explícito. Ao adquirirem os direitos para verter o livro para o cinema, os produtores de “Bruna Surfistinha” deram início a um processo de seleção¹⁴ e preparação de elenco que se estendeu por 2 anos; praticamente todas as atrizes entrevistadas na segunda etapa desta pesquisa fizeram ou foram convidadas a fazer o teste. A trajetória da menina que se entrega à prostituição como forma de romper com os rígidos valores

¹⁴ <https://cidadeverde.com/noticias/43201/candidatas-soltam-palavroes-em-teste-para-ser-bruna-surfistinha>

familiares, foi estrelada no fim das contas por Debóra Secco, conhecida protagonista de novelas da Rede Globo, fez enorme sucesso de bilheteria, e recebeu quase todos os prêmios do cinema brasileiro no ano de seu lançamento, inclusive o de melhor atriz no Grande Prêmio Brasileiro de Cinema, um dos mais importantes do país. Nos relatos das entrevistadas sobre os testes de seleção, vale analisar o impacto que esse tipo de situação onde se espera que uma atriz, em curto espaço de tempo, mostre tudo o que seria capaz de fazer caso fosse escolhida para desempenhar o papel, pode ser emocionalmente desgastante e deixar sequelas dolorosas. Estimuladas pelas demandas do diretor ou do preparador de elenco, que com enorme frequência assumem a postura de “provocar” e “arrancar” reações inesperadas e surpreendentes, para posteriormente levar o mérito de terem obtido uma interpretação “visceral” da escolhida, muitas atrizes se sentem forçadas a se arriscar de forma desmedida quando estão sendo pressionadas “em nome da arte”, mas se arrependem posteriormente do tipo de exposição a que são submetidas.

Mariana (2016): E aconteceu uma coisa comigo, imagina, que eu nem era conhecida, que quando eu fui fazer o teste da Bruna Surfistinha, eu fiz como se a camera fosse um cliente, como se ele estivesse me perguntando por quê que eu me tornei uma prostituta. Porque eu lembro que eu escutei o audio na hora, eu falei, gente eu não sei nada da vida dessa menina, e escutei o audio do livro que uma menina tava lá... e ela falando que gostava mesmo daquilo, que ela fazia por prazer, não sei o quê... Aí eu fiz o teste falando, ‘eu faço porque eu gosto, não faço pelo dinheiro, eu gosto de seduzir todo mundo, gosto de seduzir meu porteiro, eu gosto de seduzir’... e falei outras coisas, palavrão, não sei quê. Quando eu saio do teste, sai a mulher: -Ah eu tô fazendo uma reportagem aqui, das atrizes que estão fazendo o teste, não sei quê. (..) Dois dias depois meu pai me liga: -Mariana, você leu o jornal? E eu: -Não, pai, que jornal? -Não, ta falando lá do filme que você vai fazer, imagina, ele não entendeu nada né? -Olha, filha, eu só queria que cê soubesse que eu te entendo se você quiser fazer esse filme, e que eu vou te dar apoio. Eu: -Pai, não tô entendendo nada, perai. Comprei o jornal e falei, caraca! Eu falei: -Pai, você ta achando que é um filme pornô que eu vou fazer? E ele: -E não é minha filha?

No caso de Julia que, diagnosticada com transtorno bipolar e lidando há alguns anos com uma severa dependência química controlada com o auxílio de medicamentos, levou a consequências extremas, entre elas o afastamento da profissão. A confusão causada pela ideia de que o uso de entorpecentes é algo natural para um artista, a levou a consumir drogas de verdade em um teste para o filme “Bruna Surfistinha”.

Julia (2017): Olha, quando eu fui aprovada no filme da Bruna, a minha última cena era uma branga num banheiro, e eu tinha que cheirar uma carreira de pó. Na época eu tava me viciando... é... eu não sei te dizer se eu fiz a cena porque eu... eu achava que não seria aprovada. Mas eu também não posso te dizer que o processo de ficar dois anos em, em teste, pra dois papéis, sendo que um dos papéis era uma garota de programa viciada em pó, é... eu não posso dizer que isso não influenciou na minha personalidade naquele momento, ou até num, num vício que apareceu, e fato é que a cena que me aprovou é uma cena em que eu estiquei uma carreira de pó de verdade e cheirei. Né? Foi assim que eu fui aprovada no filme. E depois demitida, né?

O depoimento de Julia nos permite ainda formular uma reflexão sobre o uso de drogas no meio artístico, e a associação do consumo do álcool ao perfil do artista “verdadeiro”. A boemia, habitat natural dos artistas marginais, dos que estão fora do *mainstream* (e na cosmogonia da classe teatral, os “verdadeiros”), estimula o consumo do álcool bem como de outras substâncias que alterem a consciência (outro resquício de nosso passado báquico?). Cada vez mais naturalizada nas sociedades contemporâneas, a ingestão de bebidas alcólicas para fins recreativos há muito perdeu, tanto socialmente quanto no ambiente do teatro, a função mística de estimular um ritual sagrado. O alcoolismo é frequente entre atores, e bebidas alcólicas são utilizadas em ocasiões diversas no processo do fazer teatral: durante ensaios como forma de liberar os sentidos e “soltar os freios” psicológicos; antes de entrar em cena para “aquecer” as cordas vocais; depois do espetáculo para “descomprimir” a adrenalina e comemorar uma casa cheia... são incontáveis as desculpas para se embriagar. Jovens são geralmente iniciados nas drogas e no álcool por colegas mais velhos, e na profissão de ator não é diferente. Talvez

diferente seja apenas a facilidade em obter, a proximidade natural com consumidores das drogas ditas “pesadas” no ambiente de trabalho. Na própria EAD/USP, alguns meses após o começo do ano letivo, os novos alunos são “batizados” durante uma festa-surpresa organizada pelos veteranos, numa teatralizada reprodução de um ritual em homenagem a (quem senão?) Dionísio/Baco. Nesse dia a escola fica entregue apenas aos alunos; staff e professores saem mais cedo, sorrateiramente, as luzes são apagadas, apenas velas e tochas iluminam o ambiente. Os “calouros” são surpreendidos e abduzidos por uma trupe de sátiros no meio da aula de algum professor previamente informado do evento, que também abandona o edifício em seguida. Ninguém é obrigado a ficar, mas a curiosidade faz com que a maioria fique. Apesar do caráter lúdico e teatral, no “ritual” de “batismo” os novos alunos, até onde tive notícia e pelo que sei por experiência própria, são despídos, vestidos em togas e coroas de louro e flores, e atravessam por diversas salas cenografadas de acordo, em que são apresentados a deuses mitológicos e atravessam cerimônias de “purificação”, recebem “dons” e por fim acessam a sala em que o deus Baco e suas bacantes “batizam” o novato com vinho, e oferecem a bebida também a quem queira beber. Não há histórico de violência ou denúncias formais de abuso mas, por serem festas onde alguns limites sensoriais são explorados ao extremo, há relatos de desconforto em alguns participantes. No geral, entretanto, quase todos aderem, e se por um lado o consumo do álcool se encarrega de minimizar o choque inicial, por outro aponta a direção em que se deve seguir para ser um ator “de verdade”, para pertencer ao grupo, à escola e à profissão. É portanto uma minoria que resiste e se opõe ao uso do álcool como ferramenta de processo de criação artística; e com o tempo o problema tende a piorar. Não é raro ver atores e diretores consagrados durante o intervalo para almoço em filmagens, por exemplo, consumirem dois ou três *drinks* para, em seguida, cumprir o resto da jornada de trabalho.

Mariana (2016): Eu prefiro essa tranquilidade de ter, sabe, um outro tipo de vida. Eu não tenho, não sei, não tenho estômago, não tenho proteção para me expor dessa maneira. Ainda mais da maneira como o ator muitas vezes ta exposto, se deixa também, porque todo mundo faz, então ele também faz.

6. O corpo mercadoria

“We could venture that the pharmacopornographic consumer of the theme parks that proliferated in the late twentieth century is a hybrid of the child constructed by Disney and the old man/teenager imagined by Playboy. Furthermore, the gender segregation and the irregular policy of sex consumption allows us to imagine an odd and complementary (although legally impossible) theme-park couple: the female, childish Playboy Bunny seems to have escaped from Disneyland to become object of desire of the male (and not so young) visitor to the Playboy Mansion.”

B. Preciado - Pornotopia

Segundo Simone de Beauvoir, *“love can resist familiarity, eroticism cannot”*, e com a diferença entre gêneros diminuindo, a personagem *“vamp”* que povoou as telas de cinema até a década de 1930, foi substituída entre 1930 e 1940 por um ideal romântico de *“girl friend”*. Entretanto uma crise em 1947 forçou os cineastas a resgatar o erotismo em seus filmes como estratégia de marketing. Não sendo mais possível de ser encarnado por uma mulher *“vamp”* já que era um tempo em que mulheres podiam dirigir carros e desfilarem sua nudez com liberdade nas praias, *“the movies tried to appeal, in a cruder way, to the male’s response to feminine curves”* (Beauvoir 1962, 10). Nomes como Marilyn Monroe, Gina Lollobrigida e Sophia Loren ilustram bem o uso que o cinema fez das formas voluptuosas de algumas mulheres para enfeitiçar os homens, mas *“the dream-merchants were also moving in other directions”*, e trouxeram simultaneamente a versão da *“erotic hoyden”* ou *“woman-child”*, na personificação de atrizes como Audrey Hepburn, Leslie Caron, e obras que sexualizavam menina de 12 anos de idade como *“Lolita”* de Nabokov, *“A View from the Bridge”* de Arthur Miller, e o filme de Roger Vadim *“Dangerous Connections”*. Para de Beauvoir, enquanto a mulher adulta passa a habitar o mesmo mundo que o homem, a sexualizada *“child-woman”* se move num mundo no qual ele não pode entrar, é a fusão perfeita entre a *“green fruit”* e a *“femme fatale”*: *“The age difference re-establishes between them the distance that seems necessary to desire”* (Beauvoir 1962, 14). Curiosamente, todas essas observações foram publicadas pela editora inglesa Four Square no livro *“Brigitte Bardot and The Lolita Syndrome”*, escrito por

Simone de Beauvoir em 1960, e que contém em seu interior mais de 30 imagens de Bardot, quase sempre de biquíni, seminua ou coberta apenas por seu violão.

As atrizes por mim entrevistadas em 2004 sabiam bem o motivo pelo qual queriam ser aceitas naquela que é considerada “uma das instâncias mais criativas na geração de elementos para o teatro nacional” (Fernandes 2009, 22). O prestígio da formação de excelência que a EAD/USP naturalmente garante aos atores que ali se formam era unânime, como se pode notar nos depoimentos individualmente dados para a câmera no dia do primeiro exame (alguns deles disponíveis apenas no registro completo e não no filme editado para a tese):

Daniela Lourenço (2004): (...) porque eu quero o teatro para a minha vida, assim, eu decidi isso, este ano, marco zero na vida ano de 2004 para mim. E decidindo isso eu pensei, assim, em fazer a melhor mesmo.

Joyce Tavares (2004): Teatro não é só uma paixão, é muito sério, é muito profundo. Eu acho assim, EAD, ECA... as pessoas respeitam o nome, respeitam a escola. (...) Agora eu sei que, eu entrando, vai haver um crescimento sim.

Jeyne (2004): Porque eu acho que é uma escola competente, assim, eu conheço muitos atores que fizeram EAD, eu fui casada com um palhaço que fez EAD, (...) ele é Doutor da Alegria, fui casada dois anos com ele e ele fez, e tem toda uma turma da EAD que são os amigos dele e sempre ouvi falar muito bem da escola, e sempre quis prestar mas nunca achei que tivesse, assim, capacidade de fazer, entendeu?

Liria (2004): (...) eu acho que ator é que nem médico, tem que ficar lendo os livros, fazendo simpósios de medicina (...) eu quero curtir a estrutura da EAD. (...) O fato de eu ser profissional e ter trabalhado não me torna melhor ou não (...) Eu na verdade queria, sabe assim, envelhecer junto com os personagens, eu to com medo de estar ficando velha e não poder fazer mais uma Julieta (...)

Para as novatas, a fama era de ser uma escola acima dos padrões, dentre as várias que elas como opção no mercado, cujo corpo docente integrava profissionais de alta reputação. As que já tinham experiência reconheciam que, entre seus pares, os mais bem sucedidos e encaminhados na profissão eram atores egressos da escola. A EAD era uma promessa de sucesso profissional, especialmente para as atrizes que já haviam passado por escolas particulares ou grupos conceituados que ofereciam “oficinas” de treinamento a fim de recrutar jovens atores para suas produções. Algumas ex-alunas de escolas privadas de formação de atores achavam que escolas pagas não eram tão sérias. O fato de o curso ser gratuito era preponderante para as atrizes de classe média e baixa. Em novembro de 2017, o valor para obtenção do DRT através do SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões no Estado de São Paulo) estava fixado em 600 reais.¹⁵ A EAD/USP, oferece o DRT gratuitamente aos alunos no fim do curso. Ao fim e ao cabo, situações econômicas à parte, a impressão geral que se tem nos depoimentos é a de que todas estão ali para serem levadas a sério. Para serem atrizes “de verdade”.

Mas e a beleza? Conta? Em 2004, as entrevistadas tinham entre 18 e 28 anos, e apesar da grande variedade de padrões de beleza, a grande maioria das candidatas era branca. Atentamos às similaridades nas respostas que elas deram a essa pergunta, na ocasião dos testes da EAD:

Atriz 1: Eu acho que, aqui, eu acho que sim.

Carlos: Por que?

Atriz 1: Porque eu não sei... é uma lenda, na verdade, que só entra gente bonita na EAD. Não, (risos) eu conheço gente feia que entrou também...

Atriz 2: Eu já ouvi dizer muito que influi, eu não sei. Talvez seja, porque eu não vi ninguém feio lá na porta na primeira fase, não tinha ninguém feio, né? Então talvez seja verdade.

¹⁵ <http://www.satedsp.org.br>

Atriz 3: Eu acho que, às vezes não, porque tem arquétipos que tem que ser meio feinho, tem que ser moreninho, tem que ser estranho. Eu acho que não ajuda, é só mais um diferencial de você com outra pessoa.

Atriz 4: Eu não gosto de pensar que conta.

Carlos: Mas você acha que conta?

Atriz 4: Espero que não.

Jussara: O mercado hoje pede muito beleza, assim, é meio difícil por conta disso, e aqui acho que não importa se você é negro, se você é branco, se você é... sei lá. Importa ser ator mesmo, ter seu talento e poder mostrar.

Kelly Jardim: Meu, não sei, viu? Espero que não. Espero que seja o talento mesmo, e a vontade das pessoas.

Atriz 5: Se for eu tô ferrada, não sei o que que eu faço... Não, eu não sei, eu acho que beleza, é que é tão subjetivo beleza. Depende. Depende de quem for julgar, concurso de beleza? Não é concurso de beleza, não é top, aqui ninguém é top, então assim, aqui ninguém é top. Então assim, pra eles julgarem a beleza vai da subjetividade de cada um, vai do que cada professor acha bonito, então é...

Luciana Noronha: Conta para sociedade em que a gente vive, né? A sociedade em que a gente vive é muito baseada na aparência, o capitalismo gira em torno, grande parte, da busca pela aparência perfeita. E a beleza tem um sentido literário, a beleza encanta. A beleza não deixa de encantar os olhos de quem vê, mas não acho que isso seja um critério para atuar. Assim como em todas as outras profissões, a não ser modelo, em que a estética é fundamental.

Liria Varne: Eu acho que eles dão oportunidade para todo mundo. Se tiver uma menina bonita, que consiga fazer direito, por que você não dar uma oportunidade para essa menina? Aí é entrar... é virar preconceito ao contrário. É isso?

Jeyne Skaflett: Eu acho que sim, mas eu não queria ir para esse caminho, entendeu? Eu gostaria de ir pelo caminho da sensibilidade mesmo.

Mariana Micheletti: Eu não sei. Eu acho que aqui não necessariamente, né? Acho que ajuda numa Rede Globo, num outro lugar. Mas... eu nunca pensei nisso assim, acho que, de repente, tipo físico, então eles querem uma mais magra- eu não sei se é isso também! Eu tô... viajando, você começa a pensar um monte de coisa, né? Que será que é?... Uma gordinha? Um cara mais alto, ruivo, sei lá; diferentes tipos para você poder conseguir montar uma peça com 20 pessoas diferentes.

O entendimento de que a beleza poderia ser uma característica depreciativa ao se pleitear uma vaga numa escola conhecida por seu caráter de excelência na formação técnica de atores, parece indicar outra sugestiva coincidência. A grande maioria das atrizes cuja aparência física mais se encaixava no padrão estético comumente aceito como ideal nas culturas ocidentais (branca, magra, de traços finos e cabelos lisos), escolheu encenar, para a prova da 3ª fase, um trecho da personagem Sonia, da peça “O Tio Vânia”, de Tchecov. Dentre as que cederam depoimento para esta pesquisa, vale ressaltar ter sido a escolha de Liria e Carolina. Eternizada na literatura dramática como a solteirona ofuscada pela beleza de Helena, sua madrasta, Sonia proclama, em um dos mais célebres diálogos da peça:

“Sonya: I am not beautiful.

Helen: You have lovely hair.

Sonya: No. (Turns round and looks in the mirror). No. When a woman isn't beautiful, people always say, 'You have lovely eyes, you have lovely hair'.

(“Uncle Vanya” - Act Three/Scene One)

A necessidade de “desconstruir” a beleza que o mundo enxergava nelas pode bem ser notada como tentativa de acenar para a banca examinadora com a promessa de desprendimento da vaidade e sinalizar uma versatilidade contrastante com a ideia preconcebida de que “atriz bonita é atriz ruim”. Encenar portanto o

“drama” de serem pessoas desprovidas de “beleza” era uma forma de enfatizar esse desprendimento. Na contramão dessa escolha, muitas atrizes de pele negra ou parda tenderam, em 2004, a eleger cenas de uma das personagens proletárias da politizada peça russa “Os Pequenos Burgueses”, de Máximo Gorki, sem importar o fato de serem personagens russas, pertencentes a um proletariado branco de cabelos louros e olhos claros. Fabíola Nabbout, cujo porte físico estava fora dos irreais padrões de magreza já em 2004, escolheu viver a prostituta Geni de “A Ópera do Malandro”, de Chico Buarque, talvez por poder exercer suas habilidades para a comédia, mas quiçá em conformidade com a habitual impressão de que somente num prostíbulo todos os corpos e formas físicas são aceitos e podem existir. A premissa de verossimilhança encrustada nos clichês que o Realismo no cinema só fez acirrar, relega certos corpos a certos ambientes no universo das personagens teatrais. Nessa lógica, Fabíola, mesmo estando acima do peso considerado “normal”, não viu em Sonia, a anti-heroína “feia” de Tchecov, uma boa vitrine para expor suas qualidades técnicas como atriz. Sonia, que se sente rejeitada por ser feia, era a escolha lógica para uma atriz bonita buscando afirmar seu talento. Para um atriz gorda ou negra, além da necessidade de mostrar versatilidade, é primordial também fugir da dor do estigma da inadequação ao padrão normatizado de beleza.

Mas detrás da busca por cenas que melhor exibissem o talento, escondia-se talvez o desejo inconsciente de demonstrar o quanto estavam de acordo com as noções popularmente aceitas no meio teatral de que o ator “de verdade” dispõe de um desprendimento com o próprio corpo que o impele a testar os limites de seu temperamento e seus pudores. Levar as limitações físicas, psicológicas e morais ao extremo, e principalmente extrapolar essas fronteiras, é usualmente ensinado como algo indispensável a quem quer ser ator profissional.

E o que seria então ser atriz “de verdade”? Para Foucault, a busca pelo discurso verdadeiro, desde os gregos, configura o principal sistema de exclusão dentre os que atingem o discurso, vem sendo apropriada pela ciência e pela literatura, e é também atravessada pela profunda e incontornável “vontade de verdade”. Na “vontade de dizer esse discurso verdadeiro”, questiona Foucault, “o que está em jogo, senão o desejo e o poder?” (Foucault 2012, 19). O modo como a

verdade assume em nossa sociedade um valor de riqueza, ajuda a fecundar o sentimento de ser “de verdade”, e portanto leva jovens atrizes a abraçar as noções correntes no meio artístico sobre o que significa ser um “verdadeiro ator”. A curiosidade pela “vida real” dos artistas, comercializada não apenas nas revistas de fofoca, mas nas redes sociais pilotadas pelos próprios artistas que compartilham suas intimidades em primeira pessoa, nos “reality shows” que mostram a alegada “realidade” de famosos e anônimos, borrou a linha que separa ficção de realidade na era digital. Quando questionadas sobre quais seriam seus trunfos para o teste, elas responderam:

Mariana (2004): Eu acho que é essa disposição de você se entregar.

Gal (2004): Eu acho que eu tenho uma força, e eu quis mostrar isso, por isso eu escolhi A Falecida.

Carol (2004): Eu fiz a Sonia, porque para mim os personagens de Tchecov são um universo. E esse universo ele permite, acho que pro ator, mostrar muitas coisas.

Em 2016, porém, o discurso delas acomoda compreensões muito distintas sobre ser atriz, sobre beleza, sobre o corpo e sobre pudor, como pudemos notar ao longo desse trabalho escrito.

O caso de Gal, atriz baiana que mudou-se para São Paulo em 2004 para cursar a escola, egressa do respeitado grupo Bando do Teatro Olodum, atenta em seu discurso atual para as questões políticas que incidiram sobre sua carreira, e o modo como o corpo negro encontra dificuldades ainda mais pungentes do que as enfrentadas pelas candidatas brancas:

Gal (2017): Ser atriz negra no Brasil é aquilo, né? A personagem tem que ser negra. Quando a personagem, então aí é aquela coisa... não basta ser atriz, tem que ser negra, né? Então alguns papéis que eu fiz era por isso: ‘atriz negra’, né, que já há o racismo aí. E é uma coisa curiosa né, é que esses papéis, em sua maioria das vezes, né, na maioria das vezes, ou são sem famílias, sem

família, ou são de alguma forma estereotipados né, ou a empregada, ou uma prostituta, é... então de alguma forma tá esse lugar: mulher gostosa, né? (...) Quantos filmes, séries, novelas, produzidas no Brasil, vocês viram protagonizadas por atrizes de cor preta, pele mais escura como a minha, nariz (sic) largos como o meu, lábios grossos como o meu? A gente não conta 5, nem 10, e somos a maioria da população brasileira, 57%, né, entre negros e pardos, homens e mulheres, então... é isso.

Para Fabíola, a obesidade foi simultaneamente o impedimento e a porta de entrada na profissão. Em seu único trabalho como atriz profissional na TV, participou de um *reality show* chamado “Acima do Peso”, em que pessoas obesas disputavam um prêmio em dinheiro para quem perdesse o maior número de quilos.

Fabíola (2017): (...) eu percebia que se eu tivesse um apelo emocional muito forte eu teria mais chances dentro desse programa, enfim, um *reality show*, que normalmente tem uma capa de um objetivo mas quer mesmo é mostrar a... a vida pessoal.

Liria, que por ser modelo lutou, desde a época do exame da EAD/USP para que sua beleza não desmerecesse seu talento, exerga-se também vítima de uma asfixiante necessidade de atravessar alguns limites para poder atender às exigências da profissão.

Liria (2017): Eu tenho meu pudor, só que eu passo por cima dele, e quantas coisas a gente passa por cima? Aí não tem como não falar da questão da atriz e não falar da questão da mulher, entende? Porque tá totalmente ligado. A gente vai passando por cima pra ser sobrevivente, né? Só que a gente não se dá conta. Me ensinaram que o ator ou a atriz não pode ter pudor com o corpo. Eu falei: -Quero ser atriz, se não pode ter pudor, (sic) é nós, não vai ter pudor. Não vai ter pudor. Só que eu acho que rola uma ressaca moral depois.

Jussara, que apesar de não ter o tipo físico exigido das crianças que normalmente trabalham na TV, construiu carreira como atriz-mirim, fez centenas de

comerciais, filmes e foi apresentadora de um programa da Disney na rede de televisão SBT durante toda a sua adolescência. Quando seu contrato com a emissora chegou ao fim, encarou o desemprego e encontrou refúgio nas dublagens.

Jussara (2017): Isso me influenciou de uma maneira muito negativa, essa cobrança na profissão... (contendo as lágrimas) eu não vou me emocionar! Essa coisa na profissão de você ta em forma, de você ta impecável, da sua aparência ser importante. (...) Eu tô escrevendo uma peça com um amigo, e não, não vai ter nenhuma cena de nudez (risos), embora a gente vá falar muito sobre sexo até de uma maneira bem suja, mas só falado, não demonstrado. Eu... eu acho que se eu fosse convidada para um projeto que me interessasse, que isso fosse importante pro projeto, eu acho que hoje em dia eu faria até como um desafio para mim mesma. Mas eu acho que isso é bem improvável que aconteça, não sei, não sei por que, eu sinto que as pessoas não querem me ver nua. (risos) Não sei. Eu acho que isso pra mim hoje em dia não seria tão problemático, mas eu acho que as pessoas não estão preparadas... talvez?

Patrícia, que também migrou da carreira de modelo para a de atriz, sugere uma mudança nas relações hierárquicas e na violência com que são tratados os atores no set de filmagem.

Patrícia (2017): Dá pra fazer cenas maravilhosas, sabe, que acho que é super importante, porque sexo é parte da vida, agora por onde que você vai abordar, como que você vai cuidar dessas cenas, como que cê vai tratar os atores, isso tudo é super importante, sabe, e acho que a arte deve estar em primeiro lugar e não essa loucura, esse lugar de poder... esquisito.

Fabíola, que teve dificuldades a vida inteira para manter-se no peso ideal, conseguiu perder 20 quilos quando participou do *reality show* de emagrecimento da TV Record. Com o fim do programa, entretanto, enfrentou uma depressão severa, e engordou novamente, não apenas os 20 quilos perdidos, mas 15 quilos a mais do que pesava antes.

Fabíola (20017): Obviamente, nesse caso, a gordura é associada à beleza. Nesse caso, por mais que eu, Fabíola, ache que gordura e beleza não se misturam, não tem nada a ver, a sociedade de

uma maneira geral discorda de mim. Então gordura é sinônimo de feiura, né? Até mesmo porque, ela muitas vezes vira xingamento. Muitas vezes as pessoas usam o “gorda” de uma maneira pejorativa, para ofender e rebaixar uma mulher. Muito mais do que um homem. (...) enfim, esse é um dos maiores indicativos de que a estética ainda é o fator mais determinante para a mulher. (...) Então, sempre tem essa sensação de que você nunca vai conseguir vencer na vida. Nunca. Nunca. Porque a única forma de você vencer, é ser magra. Então dentro dessa perspectiva, meu deus do céu, ser mulher gorda, é a perdição, né?

Carolina escreve e dirige espetáculos performáticos em que trata da sexualidade feminina de forma experimental e investigativa, incorporando elementos do teatro físico e da dança, e acredita que a chave está em assumir a autoria de seus trabalhos e amplificar a voz das mulheres em cena.

Carol (2017): Tem muitas das perguntas que você fez que eu não vivi por conta de estar fazendo um trabalho autoral e essa ser a natureza do meu trabalho, assim. Então eu comecei a escrever, eu comecei a dirigir e hoje a maioria dos meus trabalhos (sic) ele é escrito por mim, é dirigido por mim, e muitos dos trabalhos que eu acabei fazendo têm uma consequência ligada na minha autoria. (...) Então escrever para mim uma cena em que eu estou nua, em que eu estou fazendo sexo, que eu estou falando de sexo, que eu estou sexualizando um espaço como o caso do que você viu, é... isso tem sido um, uma coisa muito recorrente das minhas pesquisas, eu sinto muito desejo de, de falar sobre isso, de, de trazer isso de alguma forma. Não que isso seja somente por isso, isso é uma consequência também do trabalho, porque eu também tô pensando na poética das coisas, enfim, quando eu vou escrever um trabalho eu não penso só naquilo que, enfim, nas premissas do que ele vai gerar politicamente, eu também penso no que que eu desejo dizer, como as imagens aparecem no meu imaginário, sabe? (...) Eu sou feminista, claro, essa é minha posição de existência (...). Então vai vir à tona sim o fato de ser uma diretora mulher, uma escritora mulher, de ser uma atriz que escreve cenas para si mesma, eu gostei muito dessa questão que você traz, assim, uma atriz, uma autora que escreve cenas pra si. Então eu vou escrever uma cena que eu vou ficar pelada, me roçando no espaço, e vai ser muito diferente do que um autor escrever essa mesma cena pra mim. Em primeiro lugar, ele nunca vai escrever essa mesma cena pra mim.

Nesse sentido, abre-se a porta do debate não apenas sobre a representação quanto sobre o conteúdo que se produz. Se o corpo da mulher vem sendo sexualizado ao longo dos milênios de civilização de que temos notícia, qual o sentido de explorarmos nossa sexualidade nos mesmos moldes de exposição a que nossos corpos têm sido submetidos? Gal e Liria têm opiniões diferentes sobre o assunto, que está apenas no começo e merece ser aprofundado paralelamente, quiçá em uma extensão dessa pesquisa.

Liria (2017): Sim, eu escreveria uma cena de sexo para eu protagonizar, se fosse extremamente relevante, se fosse extremamente necessário. Eu acho que eu não escreveria, e aí eu tô falando de achismo, será que eu escreveria falando: -Nossa, eu vou fazer essa cena porque vende, eu preciso de dinheiro, eu preciso de audiência? Não sei. Porque eu não sou dramaturga eu não dependo disso, então eu não fico com as pessoas que me pagam dizendo que eu preciso de audiência. Então aí eu acho, eu, se eu não pensasse no dinheiro, olha que coisa louca, tô sendo super transparente, eu jamais escreveria uma cena onde eu vou ficar me sovando com um desconhecido, ahn... sem motivo.

Gal (2017): Com essa pergunta eu acabei lembrando de uma cena de uma peça, com o meu grupo, que eu ficava nua. Mas não era nua de forma sexual, era nua, era uma cena política na verdade, falava da questão do corpo negro, enfim. E essa cena foi escrita por mim, inclusive. Mas não era com uma conotação sexual não.

Durante seu processo recente de recuperação, Julia afastou-se da profissão e sente que a beleza foi não apenas um dos fatores que fizeram com que ela tivesse oportunidades no início da carreira, mas dá a entender que o fato de ter engordado, de ver seu corpo “ter se modificado tanto”, em suas próprias palavras, de certa forma justifica a insegurança que ela sente em voltar a atuar.

Julia (2017): No momento eu não posso dizer nada sobre isso porque eu não tenho um status profissional, eu simplesmente tô fora do mercado mas nos momentos em que eu estava fazendo testes ou cheguei a fazer algum trabalho com certeza minha aparência física influenciou sim. A juventude, a beleza, eu era bem mais magra, é... os papéis que eu pegava tinham, não todos tinham uma coisa sexual mas sim, a minha aparência contava com certeza (...) eu tenho peitos enormes, isso me influenciou muito, sabe? Tem pessoas que olham pros meus peitos, não olham pra minha cara. Tudo bem, eu tenho um rosto bonitinho, isso ajudava também, mas assim, sim, acho que tanto nesse filme quanto no filme da Bruna, minha aparência influenciou muito. Eu tenho seios enormes que não são de silicone, né? E isso, pra te falar bem a real, atrapalha na vida, né? As pessoas muitas vezes não tem a oportunidade nem a vontade nem a curiosidade de te olhar pelo que você é.

A confusão fica ainda mais clara quando ela relata como a relação pode ser destrutiva, indicando a beleza quase como uma maldição, e mesmo após ter afirmado em depoimento anterior que sua beleza e sensualidade eram inegáveis na juventude, ela posteriormente afirma que a beleza não foi suficiente, e que o talento que ela comprovou ter quando foi aprovada na EAD/USP, ainda representa um capital simbólico na compreensão dela mesma sobre seus dotes artísticos. Sobre ela ser uma atriz “de verdade”.

Julia (2017): Eu não sei bem o que que é melhor ou pior, sabe? Se é você ser feio numa vez e de repente você se aprofundar em alguma outra coisa e se tornar muito bom em alguma outra coisa, ou se é... é você... ser bonito, ou, sabe, ser gostosa e achar que... que esse é um caminho, né? Porque, é... uma hora você descobre que esse caminho, não é um caminho tão valorizado assim, embora eu já senti que teve pessoas que me admiraram pelo meu talento, né? A própria prova da EAD é... acho que foi a situação em que eu me senti mais reconhecida, né? Foi ser aprovada naquele vestibular. Ninguém me aprovou pela minha aparência.

7. Conclusão

And yet, while raising teenagers' self-esteem and making sure they have positive role models is valuable, it's a fairly narrow achievement, and from an activist perspective one can't help asking, Is this it? Did all our protests and supposedly subversive theory only serve to provide great content for the culture industries, fresh new lifestyle imagery for Levi's new "What's true?" ad campaign and girl-power record sales for the music business? Why, in other words, were our ideas about political rebellion so deeply non-threatening to the smooth flow of business as usual? The question, of course, is not Why, but Why on earth not?

Naomi Klein - No Logo

Em 05 de outubro de 2017, enquanto essa pesquisa aproximava-se de seu *sprint* final, duas jornalistas do New York Times, Jodi Kantor e Megan Twohey, publicaram uma matéria revelando que o produtor Harvey Weinstein, um dos homens mais poderosos da indústria do cinema nos EUA, silenciou mulheres que o acusavam de estupro ou assédio sexual durante anos através de polpidos acordos financeiros. Apenas 5 dias depois, o jornalista norte-americano Ronan Farrow, passou a publicar na revista New Yorker uma série de reportagens investigativas sobre o assédio sexual em Hollywood¹⁶. A matéria original dava voz a 8 atrizes que acusavam publicamente as investidas violentas de Weinstein. Em uma segunda reportagem, Farrow denunciou o esquema criado por Weinstein ao contratar uma agência de segurança formada por ex-integrantes da polícia secreta israelense visando calar as atrizes agredidas, bem como os jornalistas cuja intenção fosse denunciar os casos, com a oferta de altas somas de dinheiro¹⁷. Nomes relevantes para a indústria como Angelina Jolie, Gwyneth Paltrow, Julianne Moore, Uma Thurman e Salma Hayek estão entre as que confirmaram terem sido vítimas de investidas indesejadas de Weinstein. A hashtag #metoo, criada há 10 anos pela ativista negra Tarana Burke, passou a ser usada por pessoas de todos os gêneros,

¹⁶ <https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinsteins-accusers-tell-their-stories>

¹⁷ <https://www.newyorker.com/news/news-desk/harvey-weinsteins-army-of-spies>

interessadas em compartilhar casos de assédio, abuso, ou violência sexual, e tornou-se a sigla de um movimento que foi considerado “Person of the year” pela Time Magazine¹⁸. Curiosamente Weinstein é um dos fundadores da Miramax, a produtora mais relevante no paradigmático momento em que o cinema independente norte-americano buscou romper com a hegemônica indústria de filmes de Hollywood. Ronan Farrow havia confessado, em coluna publicada no The Hollywood Reporter em 2016, que mediante a confissão de sua irmã adotiva Dylan, que alega ter sido abusada por seu pai Woody Allen quando este era casado com a mãe deles, a atriz Mia Farrow, seu primeiro reflexo foi preferir que a irmã ficasse em silêncio. E que a partir de então sentiu-se forçado a dissecar as razões para o silêncio que vem protegendo há décadas os homens agressores nas esferas de poder hollywoodianas¹⁹.

A comoção de minhas interlocutoras com essa reviravolta nas notícias sobre Hollywood, comumente centradas no glamour da vida dessas estrelas, explica também um bocado sobre o lugar que as mulheres-atrizes ocupam em minha pesquisa. De um lado, movidas por uma paixão pela arte de representar e pela necessidade de produzir um meio de vida que lhes possa garantir o sustento, todas visitaram em algum momento o desejo de pertença ao que quer que seja a ideia de ápice profissional para uma atriz no Brasil (e no mundo globalizado, se assim o quisermos chamar): ser protagonista de novelas ou estrela de filmes de grande bilheteria, estampar as capas das revistas, fechar campanhas publicitárias milionárias, ter um estilo de vida luxuoso compartilhado em redes sociais com milhares de seguidores. Por outro, todas encontraram pelo caminho os percalços que hoje fazem parte do debate, mas que, ao ingressarem na profissão, ao estilo dos sacrifícios religiosos da civilização ocidental arcaica, eram ainda segredos bem guardados: menos oportunidades de trabalho para atrizes do que para atores, salários inferiores para desempenhar personagens de igual relevância, forte imposição de um tipo físico padronizado, maior demanda por mulheres magras,

¹⁸ <http://time.com/time-person-of-the-year-2017-silence-breakers/>

¹⁹ <http://www.hollywoodreporter.com/news/my-father-woody-allen-danger-892572>

brancas e loiras, opressão hierárquica no ambiente de trabalho, objetificação do corpo feminino, assédio sexual e propostas de troca de sexo por trabalho ou melhores papéis. Ao lerem as notícias, elas readquiriram um sentimento de pertença adormecido, de possibilidade tardia de agência num mundo que, se antes lhes negou a voz, agora as têm como ponta-de-lança, como produtoras de pensamento, como ativistas de uma causa pela qual vale a pena lutar. O que pode ser compreendido em uma das mensagens que recebi na época:

Mariana: Grazi, por dios, tô aqui vendo as notícias, mulé, tu é visionária!! Nosso filme vai bombar!!

Na mesma época, depois de trocar algumas mensagens comigo por um aplicativo, Julia publicou um post em sua página no Facebook, dizendo:

Julia: Uma grande atriz, amiga minha, não precisamos citar nomes, acaba de me dizer: "Sabe o que é interessante de ver um poderoso de Hollywood cair? Que nessa hora outros 'poderosos', 'intocáveis' da classe, no mundo todo, estão com o cu na mão, eles vão cair um a um e aí o mundo pode começar de novo



-> o sorvete de morango que vou tomar se isso acontecer.

A cada dia que passa, somam-se novas denúncias a Harvey Weinstein, bem como a outros diretores e atores mundo afora, num efeito cascata de proporções incalculáveis. Estende-se hoje a importantes CEO's de grandes impérios multinacionais, líderes políticos, apresentadores de telejornal e atualmente todas as grandes corporações operam sob a ameaça de novas revelações nas esferas de poder.

Em 10 de dezembro de 2017, a página do Twitter pertencente ao movimento #metoo²⁰ mostrava um link para o site Vox²¹, comentando a matéria do jornal inglês

²⁰ <https://twitter.com/search?q=%23metoo&src=typd>

²¹ <https://www.vox.com/2017/12/10/16759074/ronan-farrow-weinstein-women-reporters-nyt>

Sunday Times, cuja manchete nomeia Ronan Farrow como “*The man who took down Weinstein*”, afirmando ter sido ele, e não as jornalistas do NY Times, quem noticiou em primeira mão e quebrou o silêncio sobre o caso envolvendo o produtor norte-americano. O post alertava para o fato de, tão precocemente, a história estar já conferindo o mérito e a glória pela coragem da denúncia exclusivamente a Farrow, e tornando invisível o trabalho das duas mulheres pioneiras: Kantor e Twohey. A internet ainda é o lugar em que mulheres são aviltadas e exploradas sexualmente, representadas debasadamente e levadas a representar-se em concordância com os inventivos meios de controle do patriarcado capitalista neoliberal pós-colonial. Mas talvez, pelo espaço que confere às individualidades, possa também ser o espaço onde a voz da resistência ao preconceito seja difundida sem trelas, e nunca mais seja calada. Onde se rompam paradigmas, estereótipos, modos de se construir história e tomem lugar representações que acomodem indiscriminadamente todas as novas noções de gênero. Resta saber como faremos para que reverter o modo como as noções de “liberdade” e “democracia” vêm sendo apropriadas pelo capital, e utilizadas para nos vender autonomia ao passo em que todos nossos movimentos são controlados pelos mesmos mecanismos que o mundo digital introduziu em nossas vidas para nos tornar supostamente “livres”. E como protegeremos os ativismos que não param de surgir e evitar que eles sirvam de inspiração para soluções paliativas visando minimizar um “*short-term discomfort*”, como diz Naomi Klein ao demonstrar que medidas como mudar a linguagem em uma campanha publicitária ou contratar mais mulheres, são para o empresário capitalista nada mais do que “*a small price to pay for the tremendous market share that diversity promises*” (Klein 2001, 115).

Enquanto for vista e retratada pelo olhar do homem, seja ele o imaginário masculino do colonizador eurodescendente, o “macho adulto branco sempre no comando” (Velooso 1991), nas esferas públicas e de poder que a marginalizam cotidianamente, a mulher brasileira só encontrará uma representação não-hegemônica caso haja uma real democratização dos meios de comunicação. Para que o resultado da busca no Google nos represente em outras variedades que não as da “donzela casadoura branca, da mulata sensual e ferosa, da negra abnegada e

submissa, máquina de trabalhar” (Campos 2010, 12), é necessário que possamos reverter as construções edificadas pelos escritores brancos, e buscar, através do aumento das lideranças femininas e das mudanças institucionais, escrever nossa história daqui por diante, uma vez que a passada jamais poderemos recontar. Precisamos levar em conta não apenas as assimetrias de gênero, mas também que “uma civilização sexualmente viciada é aquela em que a morte ficou despojada de significado” e que “a sexualidade não é a antítese de uma civilização dedicada ao crescimento econômico e ao controle técnico, mas a incorporação de seu fracasso” (Giddens 1993, 221), para buscarmos uma política de vida que promova uma renovação da espiritualidade.

É fundamental aliar as mudanças nas instituições culturais às transformações nos pressupostos e visões culturais, uma vez que homem e mulher têm a capacidade de envolver-se em projetos de criatividade e transcendência em pé de igualdade²². E que essa nova História contemple nossa nação híbrida de povos e culturas, e que nela não se repitam os relatos contínuos de crianças negras que querem atuar em peças como “Branca de Neve” e que não conseguem ganhar seu papel²³. Uma nova página do Google. Um novo Atlas Mnemosyne, desafiante das representações de gênero culturalmente elaboradas. No qual, quando digitada a expressão “mulher brasileira”, possamos ver um retrato mais variado, que contemple nossas profundas e complexas diferenças para além de representações homogêneas ditadas pelos que ainda detêm o poder nas sociedades modernas, e continuam simultaneamente a explorar e a se beneficiar do trabalho e da manipulação desleal da imagem da mulher.

Em 2004, Carlos propôs perguntarmos aos candidatos onde eles esperavam estar em 10 anos, e eu achava a pergunta pitoresca do ponto de vista da curiosidade do que eles almejavam ali, naquele momento. Não ocorria a mim mesma estar, não apenas 10, mas 14 anos depois, debruçada novamente sobre esse material, falando sobre a escola da qual já me desliguei há 21 anos. Como aquelas jovens aspirantes a atrizes, 10 anos depois eu também me via habitando um lugar fictício, produto de

²² Ortner, 1972

²³ Schwarcz, 2012

minha imaginação, distante daquele em que estava enquanto fazia a primeira etapa do filme; em meu lugar hipotético, a profissão haveria de ter me conferido, mais do que o reconhecimento que eu secretamente julgava merecer, a opção de transitar com liberdade por minhas próprias escolhas. Me visualizava exercendo meu projeto artístico para amplificar a voz das mulheres em produções autorais no cinema e na TV, já que no teatro eu sabia que isso era possível e dependia apenas de mim. Como elas, trilhei um caminho de espinhos, desemboquei em tantas outras encruzilhadas, e retrçando o percurso, não poderia ter dado uma volta maior para chegar ao lugar em que cheguei. Mas o fato é que me imaginava fazendo isso sozinha, à partir de meu sucesso profissional individual imaginário. Só voltei ao lugar de partida porque dei a volta completa, entendendo que minha voz só seria forte se unida às voes delas. E aqui estou, fazendo exatamente aquilo que planejei fazer, de um modo absolutamente diferente. Estou aqui, fazendo mulheres que representam (em sua função de atrizes) mulheres, utilizarem seu discurso para repensar o modo como as mulheres (atores sociais) são representadas na mídia. E a forma que melhor encontrei para tal empreita foi uma produção audiovisual. Ao me deparar com a pergunta, 12 anos depois, aprendi que a motivação para fazer um filme não merece se encerrar no momento da realização; o filme tem, para além do uso que dele é feito no momento, infinitos usos que podem ser feitos através do tempo. E sua utilidade para a comunidade pode ser ajustada conforme os rumos que a sociedade toma. A volatilidade do objeto filme era desconhecida para mim, talvez por conta de uma obtusa noção de rigidez que o filme ficcional, enquanto obra de arte imutável, me transmitia.

A guisa de conclusão, digo que o próprio material me guiou para os muitos usos que dele ainda podem ser feitos. A possibilidade que hoje mais me atrai é a de reunir todo o material, antigo e recente, em depoimentos catalogados por assunto. Paralelamente, recuperar o contato com o maior número de atrizes possível, colher novos depoimentos das que se interessarem em falar, e criar uma espécie de repositório como todo o material registrado. O objetivo dessa coletânea seria comparar, através dos discursos proferidos nas duas etapas (e nas que podem vir a acontecer em mais outros intervalos que a duração da vida me permitir, por que

não?) as mudanças no nosso modo de entender a profissão, absorver as mudanças impostas pela passagem do tempo e rever nosso modo de atuar perante as transformações sofridas pelo meio. Fundamentalmente, usar o discurso como forma de compartilhar senhas que possibilitem às gerações futuras decifrar esse “universo secreto”, e quiçá diminuir distâncias, erradicar o silêncio que pesa sobre os assuntos que sofrem a influência direta do capital para continuar operando em “*the pure pursuit of profit with virtually no concern for its negative social effects*” (Ortner 2013, 14).

Caminhar, talvez, na direção do estudo da Sociologia e genderização das emoções, e ampliar a consciência para o modo como os preconceitos e estereótipos estão de tal forma infiltrados nos discursos das atrizes, tornando as questões de representação da mulher e da sexualidade feminina algo inteiramente por descobrir. Uma vez que as emoções são construções sociais intrínsecas às construções de gênero, observar como os padrões culturais atuam na preservação das hierarquias de gênero através das experiências emocionais e o modo como são socializadas por homens e mulheres. Partir do pressuposto que as emoções são “um poderoso veículo de assimilação dos estereótipos de gênero” e “expressam desigualdades de gênero porque assimiladas de acordo com as normas sociais do ‘sentir’” (Cerejo 2014, 232) para aceitar as emoções como “uma questão de política da vida” e tentar compreender “no reino da sexualidade, a emoção como um meio de comunicação, e também de compromisso e de cooperação com os outros” (Giddens 1993, 220).

8. Referências Bibliográficas

- Abu-Lughod, Lila. 1991. "Writing Against Culture." Em *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research Press.
- André, Carminda Mendes. *A captura do artista pela regulamentação profissional*. Texto integrante dos Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade, ANPUH/SP – UNESP/Franca - 06 a 10 de setembro de 2010
- Beauvoir, Simone de. 1962. *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*. UK: Four Square.
- Benjamin, Walter. 2010 [1936]. *A obra de Arte na Época da sua Reprodução Mecanizada*, Trad.: José Maria Mendes. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Berthold, Margot. 2004 [1968]. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bloch, R. Howard. 1995 [1991]. *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- BMJ - British Medical Journal, volume 280, 20-27 December 1980
<http://www.bmj.com/content/bmj/281/6256/1662.1.full.pdf>
- Bordieu, Pierre. 1989. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- Brenot, Philippe e Laetitia Corin. 2016. *The Story of Sex. From Apes to Robots*, UK: Particular Books.
- Campos, M.C.C. 2007. *Representações da Mulher Negra na literatura brasileira*. UERJ/PEN Clube do Brasil [Online]
<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/mesas.html>
- Cerejo, Sara Dalila Aguiar. 2014. *Viver Sobrevivendo: Emoções e dinâmicas socioculturais nos processos de manutenção das relações conjugais violentas*. Tese de Doutorado, Universidade Nova de Lisboa.

- Checov, Anton. 1980 [1901]. *Five Plays. Ivanov, The Seagull, Uncle Vanya, Three Sisters, and The Cherry Orchard*. Oxford: Oxford University Press.
- Cucchiari, Salvatore. 1992 [1981]. "The gender revolution and the transition from bisexual horde to patrilocal band: the origins of gender hierarchy." Em *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, edited by Sherry B. Ortner e Harriet Whitehead, USA: Cambridge Press.
- Damásio, Antonio. 2017. *A Estranha Ordem das Coisas*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Duby, Georges e Michelle Perrot. 1992. *As Imagens da Mulher*. Porto: Edições Afrontamento.
- Euripedes. 2003. *As Bacantes*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Fernandes, Nanci. 2009. *EAD-USP: "Uma nova etapa."* Em GARCIA, Silvana (org), *Lição de Palco. EAD/USP: 1969-2009*. São Paulo: Edusp.
- Firestone, Sulamith. 2003. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: Farrar, Starus and Girout. Kindle Edition
- Foucault, Michel. 1996 [1970]. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola.
- Foucault, Michel. 2014 [1984]. *A História da Sexualidade 1 – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freyre, Gilberto. 1985 [1933]. *Casa-grande e Senzala em quadrinhos*. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América.
- Furtado, Tereza Veiga. 2014. *Videoarte de mulheres: nossos corpos, nós mesmas. Corpo, identidade e autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos*. Tese de Doutorado, Universidade Nova de Lisboa.
- Giddens, Anthony. 1993. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora UNESP.
- Giddens, Anthony. 2013 [2009]. *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Glotz, Gustave. 1980. *A Cidade Grega*, São Paulo/Rio de Janeiro: Difel.

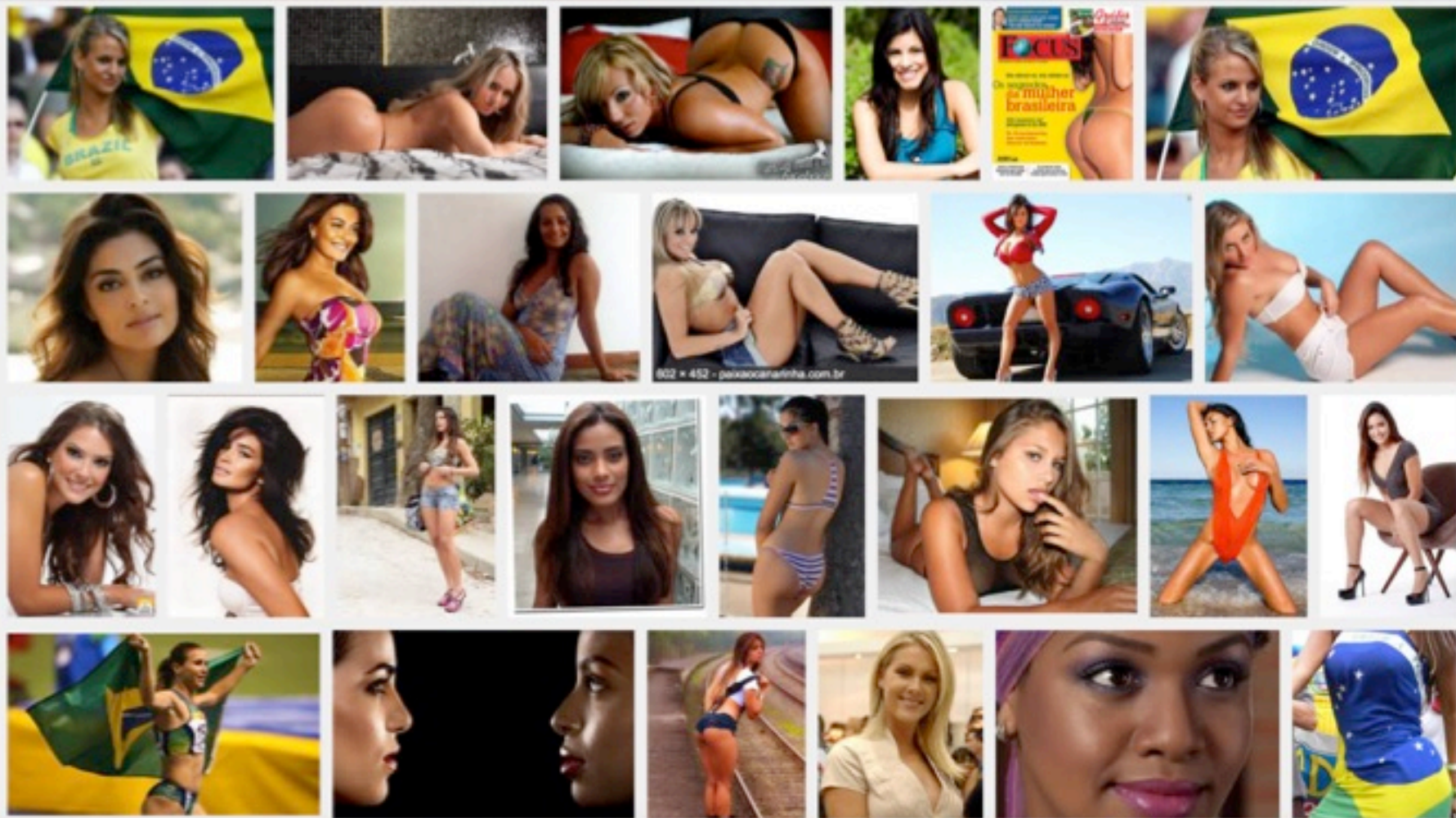
- Gomes, André Luís e Laura Castro Araújo. 2008. “A personagem feminina na Dramaturgia Brasileira contemporânea”. Em *Dramaturgia e Teatro: intersecções*, editado por André Luís Gomes e Diógenes André Vieira Maciel. Maceió: Editora UFAL.
- Grimal, Pierre. 1993 [1951]. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/mesas.html>
- Huizinga, Johan. 2012. *Homo Ludens. O Jogo como Elemento da Cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Klein, Naomi. 2001 [1999]. *No Logo*. Great Britain: Flamingo.
- Landes, Ruth. 1994 [1947]. *City of Women*. USA: University of New Mexico Press.
- Lipovestki, Gilles. 1997. *A Terceira Mulher. Permanência e Revolução no Feminino*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lispector, Clarice. 2017 [1971]. *Felicidade Clandestina*. São Paulo: Editora Rocco.
- Lorenz, Konrad. 1993 [1981]. *Os Fundamentos da Etologia*. São Paulo: Editora Unesp.
- Mac Dougall, David. 2005. “Novos princípios da Antropologia visual” Em *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Vol .21: nº2.
- Martinez, Constantino Falcón; Emilio Fernández-Galiano e Raquel López-Melero. 1997. *Dicionário de Mitologia clássica*. Lisboa: Editora Presença.
- Mead, Margaret. 1967 [1948]. *Male and Female*. London: Penguin.
- Minois, George. 2003. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP.
- Morphy, Howard e Marcus Banks. 1997. *Rethinking Visual Anthropology, USA* - Yale University, Pag 1-35.
- Ortner, Sherry B. 2003. *New Jersey Dreaming: Capital, Culture and the Class of '58*. Durham and London: DUKE University Press.

- Ortner, Sherry B. 2013. *Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of The American Dream*. Durham and London: DUKE University Press.
- Ortner, Sherry. 1972 *Is female to male as nature is to culture?* *Feminists Studies*: vol.1 n°2.
- Pink, Sarah. 2012. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage Publications.
- Prado, Luiz André do. 2002. *Cacilda Becker Fúria Santa*. São Paulo: Geração Editorial.
- Preciado, B. 2014. *Pornotopia. An essay on Playboy's Architecture and Biopolitics*. New York: Zone Books.
- Priore, Mary del. 2011. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta.
- Ribeiro, José da Silva. 2004. *Antropologia Visual: da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Ed Afrontamento, Biblioteca de Ciências Sociais - Caps 3,4 e 5
- Schwarz, Lilia Moritz. 2012. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*. São Paulo: Claroenigma.
- Silva, Vagner Gonçalves da. 2006 [2000]. *O Antropólogo e sua Magia*. São Paulo: EDUSP.
- Veloso, Caetano. 1991. *Circuladô*. Rio de Janeiro: Universal.
- Winkler, John J. e Froma I. Zeitlin, editores. 1990. *Nothing to do with Dionysios? Athenian Drama in its Social Context*. USA: Princeton University Press.

- “mulher brasileira”



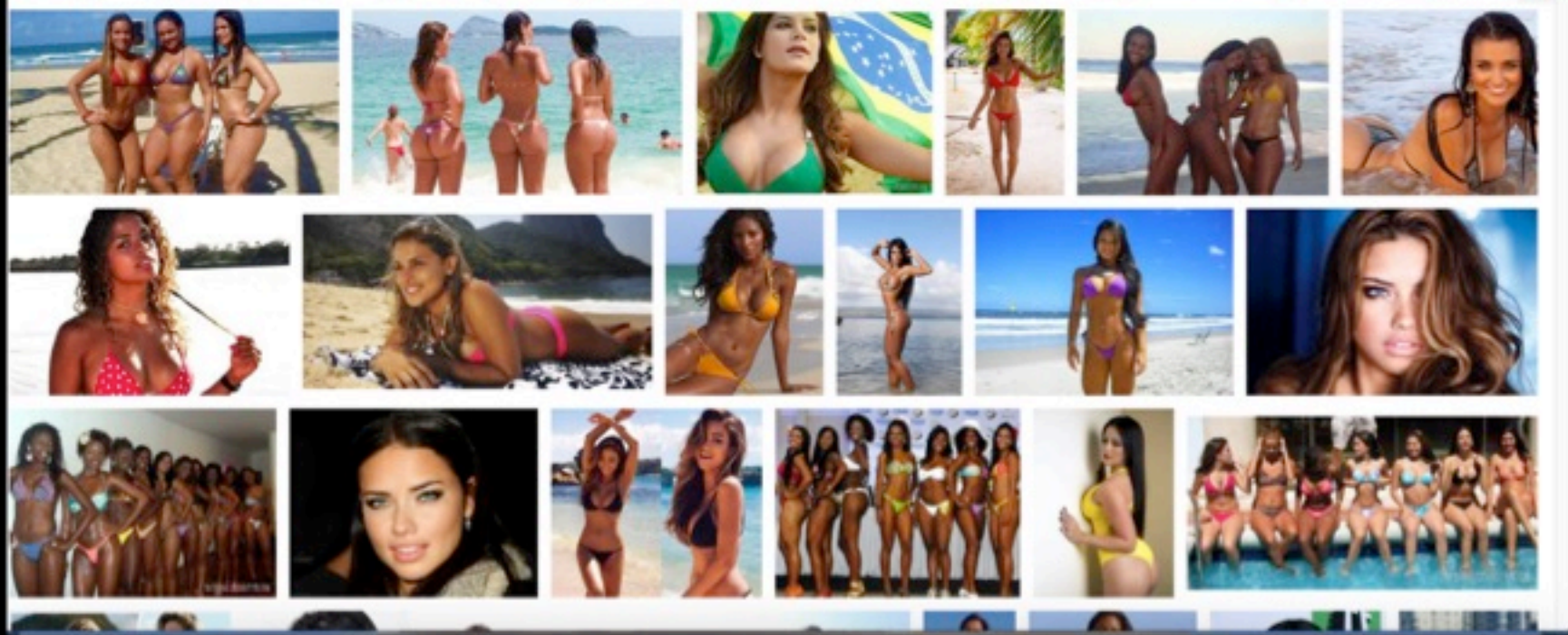
mulher brasileira





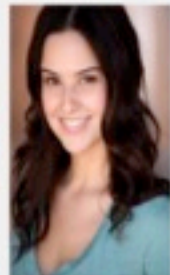
All **Images** Videos News Maps More Settings Tools View saved SafeSearch +

white black **cute** mini beauty fitness swimsuit shorts dark marriage date beach ipanema copacabana beach ipanema beach brazilian >

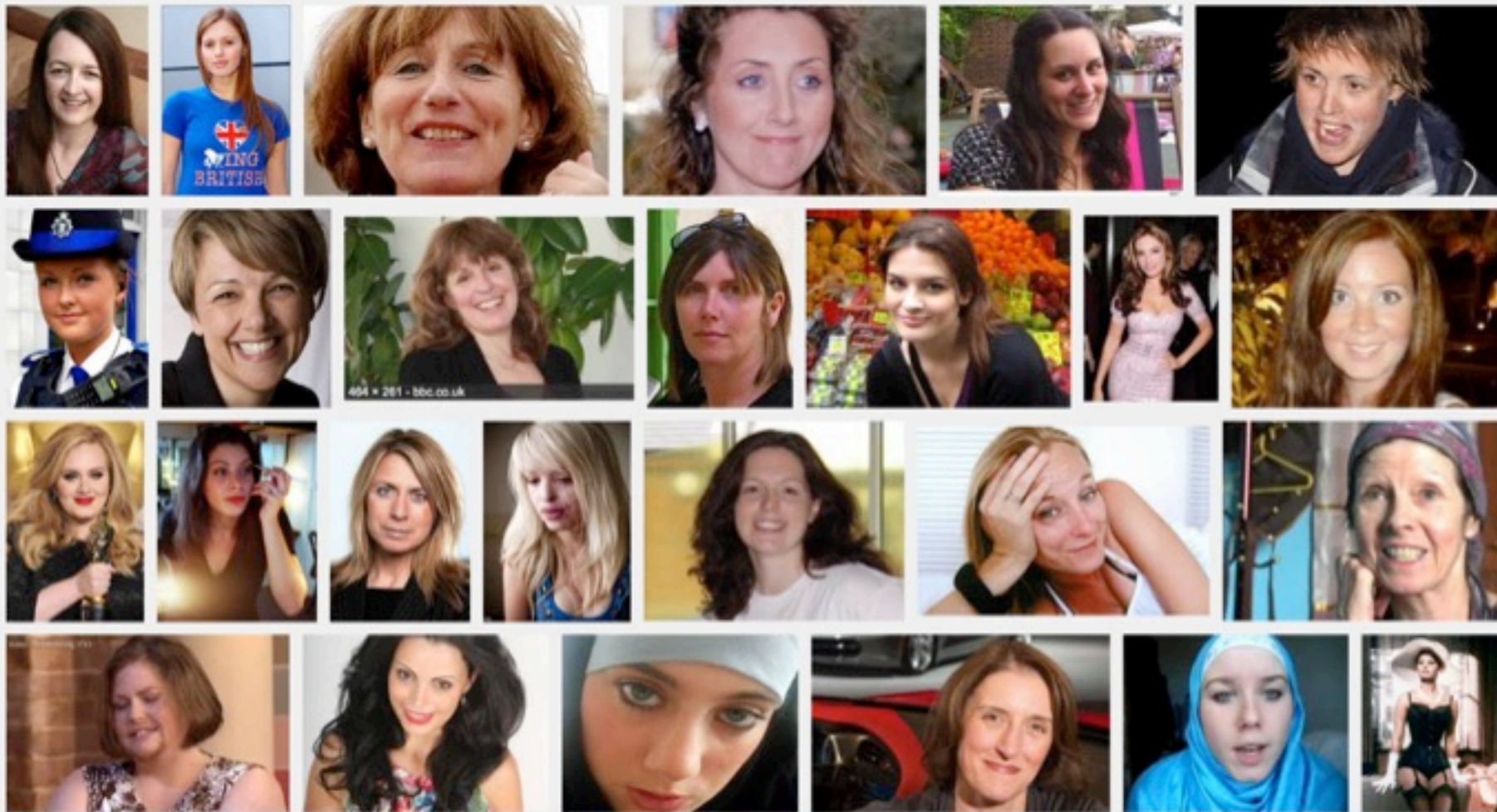




T22 + 624 - richard-venetk.eu







mujer espanola

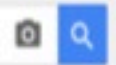


635 + 831 - noticiasbancarias.com





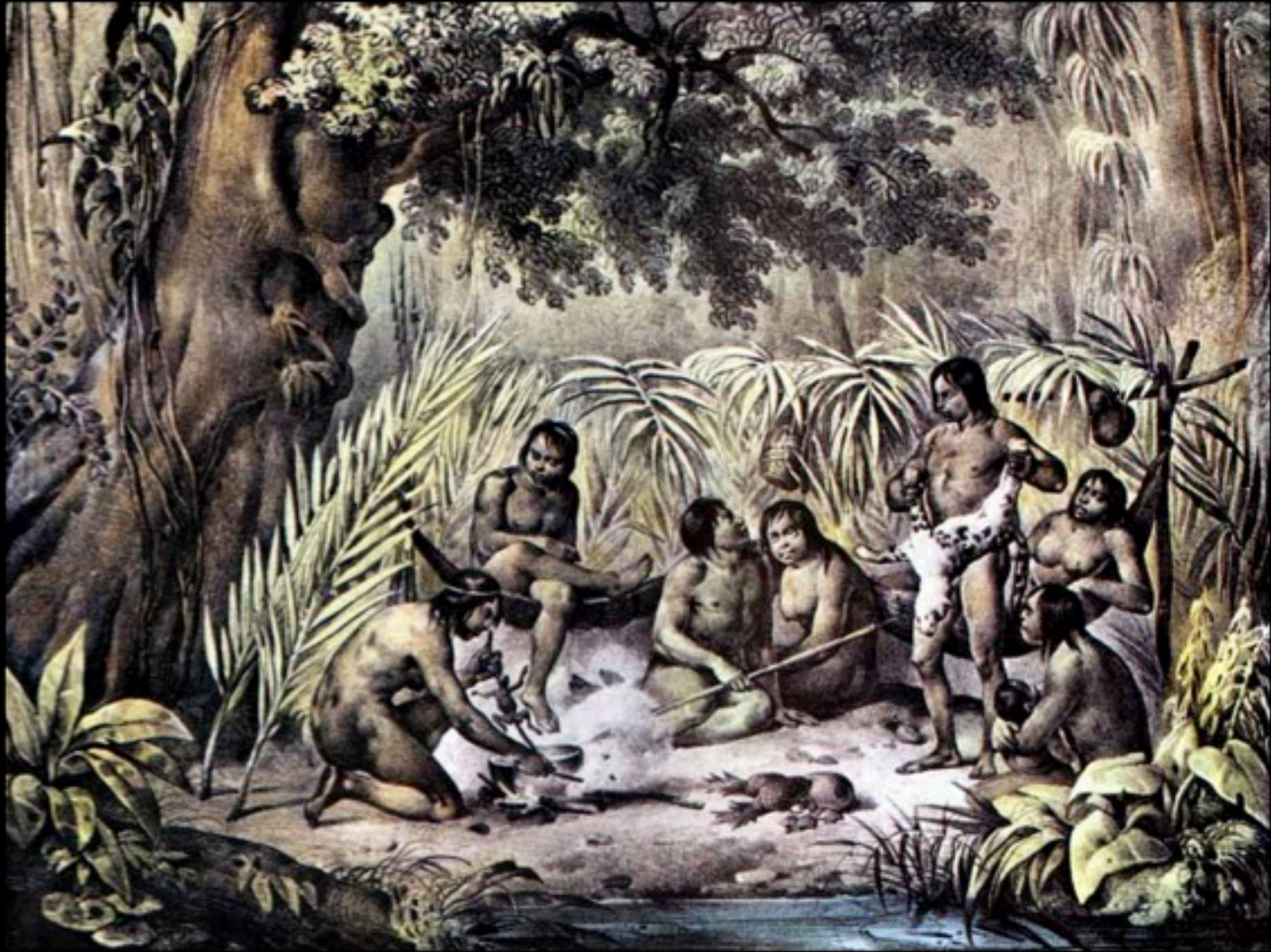
homem brasileiro



All Images Videos News More + Search tools

View saved SafeSearch

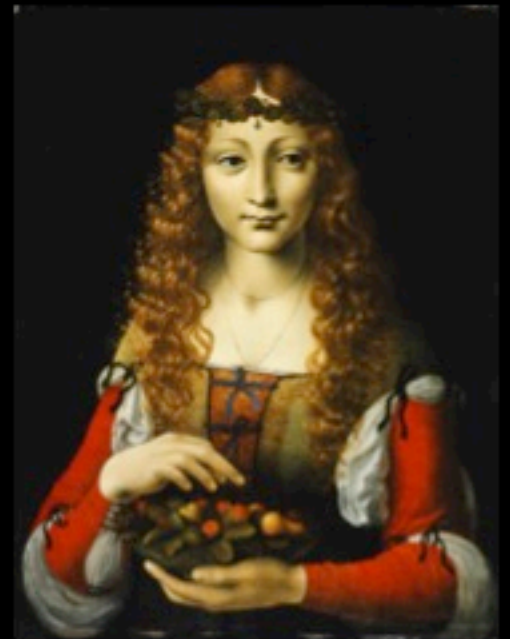








Por ser considerada um agente de Satã, o corpo e a sexualidade da mulher podiam prestar-se a todos os tipos de feitiçarias; com o tempo, a feitiçaria feminina em mera fisiologia.





SEPULVEDA,



E OLAMENTAVEL FIM, QUE ELLE,



forma de união; a princípio, com
as índias...

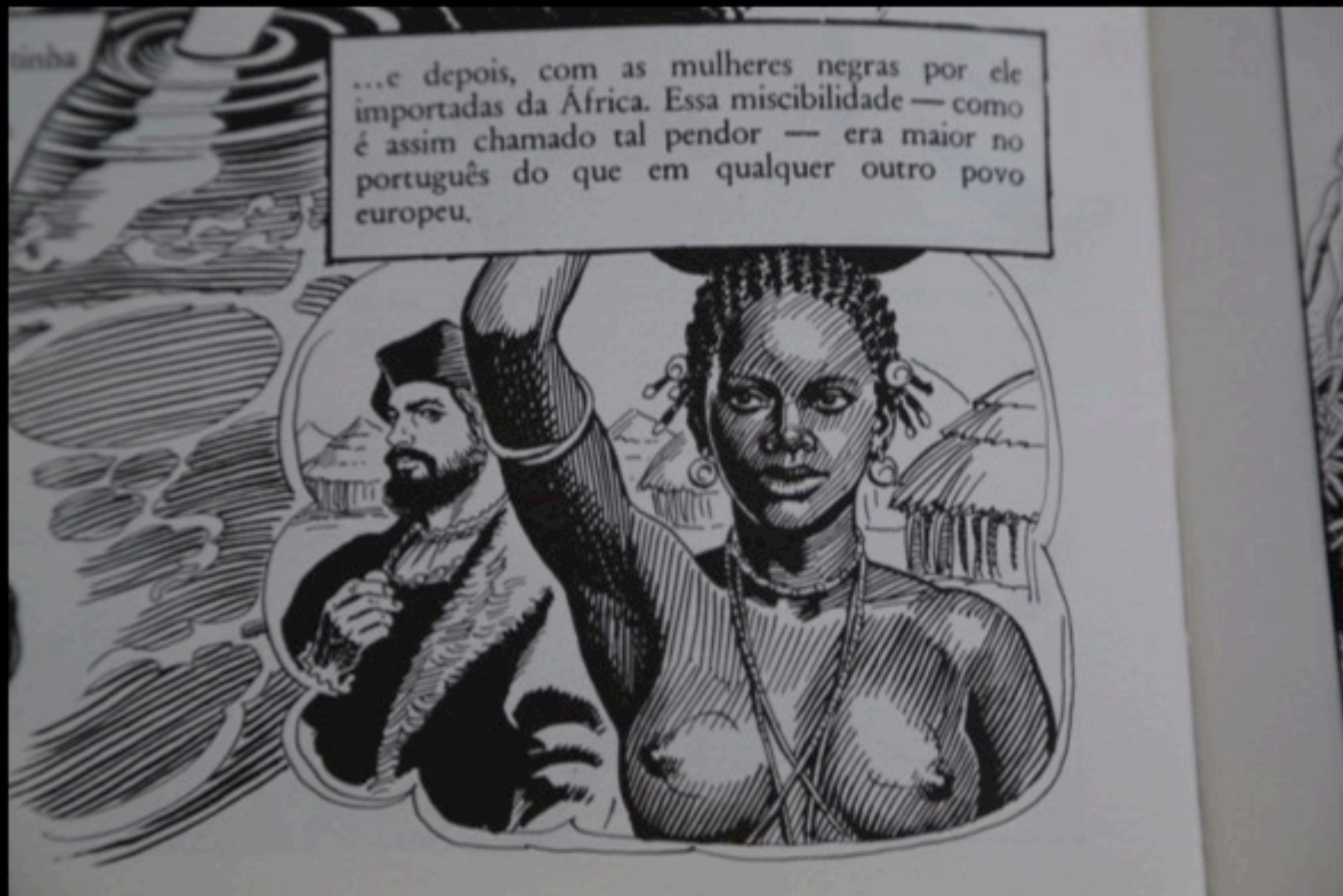
é as
por
euro



2

CASA-GRANDE & SENZALA em quadrinhos

...e depois, com as mulheres negras por ele importadas da África. Essa miscibilidade — como é assim chamado tal pendor — era maior no português do que em qualquer outro povo europeu.



casamento.

Assim, ainda quase criança, as mulheres brasileiras do tempo da escravidão já eram umas senhoras. À missa punham vestido preto; o rosto, coberto pela mantilha, só deixava de fora os grandes olhos tristes.



42

CASA-GRANDE & SENZALA em quadrinhos

Os casamentos des-
mais espavorosos.
tavam-se porcos, p
para acomodar os



os domingos à sombra de enormes



E, nas cidades, carregando sacos de café ou pianos. Em alguns engenhos, era até costume receber visitas com negros cantando...



É O PIANO DE IOIÔ,
É O PIANO DE IAIÁ!

COLÉ MARNÔ, ÔCUNMANJÔ
MARNÔ, OCÓLANGÉ
OGUN HÔ!!?!
É CUN DÔ DÔ.
É CUN GÉ GÉ.

MARIA,
RABULA AUÊ
CALUNGA AUÊ.

HORA, MENINO, CHORA
HORA PORQUE NÃO TEM
INTÊM.

É exato que, não raras vezes, o banzo, isto é, a saudade da África, vinha toldar esse quadro alegre. Houve negros que, de tanta saudade, definhavam até morrer. E

ANJA DE LEITE.

Vende-se uma escrava de vinte e dois annos propria para ama de leite e para todo o serviço, em que for applicada tendo dois filhos, um de cinco annos e uma ingenua de tres mezos de idade.

Para tratar: com Francisco Braz Pereira Gomes na Vargem-Grande, ou Manoel José Dias Pereira nesta cidade do Piajubi.

ESCRAVA FUGIDA

Desappareceu d'esta cidade em 9 de junho do corrente anno, a escrava Felicidade, de côr parda e idade de 19 annos, natural da provincia do Paraná, pés grandes, pernas um pouco arcadas, nadegas salientes, movendo muito com as ilhargas quando anda, bocca desdentada na frente, cabello carapinha, cortado a meia cabelleira, trajava n'essa occasião saia e paletot de cassa azul. Protestasse com todo o rigor da lei, contra quem a tiver acoutado, e gratifica-se a quem apprehendel-a e levar na cidade ao commendador Felix d'Abreu Pereira Coutinho, em Mogy-mirim a João Manoel Alfaya Rodrigues e na cidade de Santos a Alfaya & Filho.

(6^{ta} 1^{ra})

8-2











tais araujo xica da silva

tais araujo xica da silva

All Images Videos News More + Search tools

About 20,000 results (0.47 seconds)

Xica da Silva - Xica (Tais Araújo) toma banho na caxeira - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=r4CulgWQSkk + Translate this page Feb 23, 2011 - Xica da Silva - Xica (Tais Araújo) toma banho na caxeira.

XICA DA SILVA- Xica (Tais Araújo) se submete aos abusos de Tomaz ...

https://www.youtube.com/watch?v=nyvpxPuRHKk + Translate this page Feb 23, 2011 - XICA DA SILVA- Xica (Tais Araújo) se submete. ... lnda1 year ago (edited). Luta da Xica da silva y violeta gosté muito. Read more. Show less.

Xica da Silva (telenovela) – Wikipédia, a enciclopédia livre

https://pt.wikipedia.org/wiki/Xica_da_Silva_(telenovela) + Translate this page Xica da Silva é uma telenovela brasileira produzida e exibida pela extinta Rede Manchete ... A trama conta a saga de Xica (Tais Araújo), que junto com sua mãe Maria (Zezé Motta), são escravas do Comendador Felisberto Caldeira D'Brantes ...

Tais Araújo - Wikipedia, the free encyclopedia

https://en.wikipedia.org/wiki/Tais_Araújo + Tais Bianca Gama de Araújo (Portuguese pronunciation: [taˈiz biˈa kɐ ˈgɐmɐ dʒi aɾɐˈuʒu] or simply [taˈiz aɾɐˈuʒu], born on 25 November 1978 in Rio de Janeiro) is a Brazilian actress. She was the first Black Brazilian actress to be a protagonist in a Brazilian telenovela, Xica da Silva (1996), ...

Tais Araújo – Wikipédia, a enciclopédia livre

https://pt.wikipedia.org/wiki/Tais_Araújo + Translate this page Tais Bianca Gama de Araújo Ramos (Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1978) é uma atriz, modelo, apresentadora e cantora brasileira de cinema e televisão. Seu primeiro papel de destaque na televisão foi em 1996 como protagonista da novela Xica da Silva, de Walcyr Carrasco, ...

Xica da Silva (Tais Araújo) tenta salvar uma escrava...

www.purepeople.com.br/noticia/tais-araujo...xica-da-silva.../10 + Translate this page Xica da Silva (Tais Araújo) tenta salvar uma escrava. ... Voltar para notícias: Tais Araújo completa 34 anos: relembre seus penteados desde Xica da Silva.



Xica da Silva

TV Program

8/10 - IMDb

First episode date: September 17, 1996

Cast: Tais Araújo, Iona Staller

People also search for

View 10+ more







152 opções Curtir
sheronmenezzes Qual delas vc a
deve ser a Globeleza 2014??????







