

Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henriette Morineau¹

*Heloisa Pontes**

Resumo: Tendo como pano de fundo o exame dos deslocamentos, das redes de sociabilidade e das relações de homens e mulheres que atravessaram fronteiras nacionais e de gênero, este artigo procura rastrear o impacto e a presença de dois artistas franceses na cena teatral brasileira do século passado, quais sejam: Louis Jouvet (1887-1951) e Henriette Morineau (1908-1990). Cada um à sua maneira contribuiu para a implantação das rotinas de trabalho próprias do teatro moderno. Tal assertiva não deve, porém, ser desvinculada de um exame mais criterioso sobre as dimensões e inflexões de gênero nesse campo de produção simbólico. Naquele período, havia uma clara demarcação de fronteiras simbólicas entre o trabalho dos diretores, todos eles homens, e o das atrizes, conforme procuro mostrar neste texto.

Palavras-chave: Louis Jouvet; Henriette Morineau; teatro brasileiro; gênero e produção cultural.

Abstract: Based on the observation of changes, sociability networks and man-woman relationships going through national and gender borderlines, this paper is intended to study the presence and impact of two French artists in the 20th century Brazilian theatre: Louis Jouvet (1887-1951) and Henriette Morineau (1908-1990). Each one of them made an important contribution to establish the typical routines of modern theatre. Such a statement, though, cannot be disconnected from a more detailed study of gender dimensions and inflections within this symbolic production field. Throughout the mentioned period, there was a clear outline of symbolic borderlines between the male directors' and actresses' work, as will be shown in this text.

Key words: Louis Jouvet; Henriette Morineau; Brazilian theater; gender and cultural production.

A partir do exame dos deslocamentos, das redes de sociabilidade e das relações de homens e mulheres que atravessaram fronteiras nacionais e de gênero, este artigo visa rastrear o impacto e a presença de dois artistas franceses na cena teatral

* Professora do Departamento de Antropologia da Unicamp e pesquisadora do Pagu, Núcleo de Estudos de Gênero. helopontes@uol.com.br

1. Este artigo foi originalmente apresentado sob a forma de uma comunicação na mesa-redonda *Literatura, artes e cânone nacional*, durante o colóquio *Intelectuais e poder político*, organizado por Leticia Canêdo, Afrânio Garcia e Roberto Grun e realizado na Faculdade de Educação da Unicamp, entre os dias 10 e 11 de agosto de 2005.

brasileira nos anos de 1940 e 1950. São eles: Louis Jouvet (1887-1951) e Henriette Morineau (1908-1990).

Homem de teatro, no sentido pleno do termo, Jouvet foi não só um grande ator e diretor como um observador e ensaísta atento a todas dimensões da experiência teatral. Tendo escrito bastante sobre a dramaturgia, a cenografia, o trabalho de direção, do diretor e dos atores, Jouvet contribuiu decisivamente para a renovação da cena teatral francesa, em conjunto com os demais encenadores do chamado Cartel, Dullin, Pitoeff e Baty. Em 1941, no contexto da guerra e da ocupação alemã na França, Jouvet e sua companhia partiram para a América do Sul. A “*tournée*”, prevista para durar pouco tempo, recebeu de início o patrocínio do governo de Vichy e, após inúmeras reviravoltas, passou a ser apoiada pela forças da Resistência, tendo durado quase quatro anos.

Essa viagem inusitada pela América Latina foi descrita com certa minúcia por Jouvet e vários dos integrantes de sua trupe. Nos escritos de Jouvet encontram-se observações esclarecedoras sobre essa longa “*tournée*”; sobre o público latino-americano e, em especial, brasileiro; sobre os longos meses em que residiu no Rio de Janeiro; sobre a recepção entusiástica que sua companhia teve aqui. Sua presença ente nós, no início dos anos de 1940, tornou possível conhecer a domicílio alguns dos espetáculos teatrais de ponta na Europa e influenciou diretamente na montagem de *Vestido de Noiva* (de Nelson Rodrigues), considerada por todos os estudiosos do assunto como uma espécie de marco zero do moderno teatro brasileiro. Dirigida pelo polonês Ziembinski e encenada pelo grupo de amadores *Os Comediantes*, ela foi montada, segundo depoimentos de vários de seus ex-integrantes, graças também à influência que Louis Jouvet exerceu sobre eles no período.

Henriette Morineau, atriz que integrou a companhia de Jouvet na sua segunda temporada pela América do Sul, em 1942, em lugar de prosseguir a viagem e de retornar à França, voltou ao Brasil, onde fixou residência e teve uma atuação importante no teatro carioca, tendo contribuído diretamente na formação de vários atores e atrizes, como Fernanda Montenegro, considerada hoje a maior atriz viva do teatro brasileiro. Na Companhia de “*Madame*” (como era chamada Morineau), Fernanda deu, em 1953, a guinada necessária para a sua profissionalização como atriz, graças à influência decisiva que dela recebera. Em suas palavras,

ela me fez ver que eu tinha encontrado uma profissão qualificada, disciplinada, conseqüente [...] Morineau era um monumento, um arquétipo. Mantinha sempre a distância própria de uma primeira figura do elenco. Não permitia intimidades, mas forjava sempre um caráter teatral. A sensação que eu tinha era a de estar diante de um primeiro-ministro. Fui sua súdita agradecida.²

2. Trechos do depoimento de Fernanda Montenegro transcrito no livro de Lúcia Rito (1995, p.49-50).

1- Cruzando o Atlântico: uma travessia de mão dupla?

Antes de examinar o impacto e a presença de Jouvet e de Morineau na cena teatral brasileira, é preciso fazer um comentário geral sobre o lugar das viagens na definição e manutenção do padrão de relacionamento estabelecido pelas elites culturais e intelectuais brasileiras com as suas congêneres européias, francesas especialmente, até os anos de 1930. Se nas décadas seguintes esse relacionamento sofreu algumas alterações, em razão da Segunda Guerra Mundial e de suas consequências, elas não foram suficientes para abalar alguns dos traços estruturais que marcaram as relações entre elas. A começar pela dependência das elites brasileiras com a metrópole européia, em particular com Paris. Como mostra Sérgio Miceli, o regime de trocas intelectuais e artísticas entre as vanguardas sul-americanas e européias, configurava

um padrão inescapável de sujeição e rebeldia controlada perante os ditames da norma cultural dominante. Nessas circunstâncias de tamanha assimetria cultural, a viagem a Paris – familiar, conjugal, sozinho (ou sozinha), em companhia de amigos, com quem quer que seja – constitui uma iniciação obrigatória no processo de socialização dos futuros artistas e escritores, o mergulho na absorção de parâmetros, princípios e paradigmas de uma cultura alheia, cuja apreensão possível se efetua pelo distanciamento programado do universo familiar, por meio, entre outros instrumentos, dos filtros proporcionados por idiomas estrangeiros, habilitando os detentores dessa prontidão a tomar distância do universo familiar de origem.³

Cientes de sua condição metropolitana, convictos mesmo que discretamente da superioridade de sua cultura, os intelectuais e artistas europeus, quando em viagem para a América Latina, davam a essa experiência um caráter muito diverso do tom “iniciático” e formador que ela tinha para os latino-americanos. Com a guerra e a partir dela, no entanto, alguns sinais de atenuação, mais do que de alteração, desse padrão passaram a ser emitidos. Nas palavras de Gilda de Mello e Souza, que na época ensaiava os primeiros passos como escritora revista *Clima*⁴:

O início da guerra, paradoxalmente, foi, em São Paulo, um período de grande efervescência cultural. Com o bloqueio do Atlântico, as companhias de teatro e balé que haviam saído da Europa para as “tournées” costumeiras pela América do Sul, ficaram obrigadas a circular, indefinidamente, pelas

3. Cf. Sérgio Miceli (2005, p.15). Para uma discussão aprofundada dessa questão, ver Miceli (2003).

4. Sobre a revista *Clima*, ver Heloisa Pontes (1998).

grandes capitais, Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideú, Buenos Aires. O teatro de L'Atelier, por exemplo, dirigido por Jouvet, fez grandes temporadas no Brasil, o que tornou possível conhecer a domicílio alguns dos mais belos espetáculos teatrais da época.⁵

A temporada de Jouvet entre nós serviu, entre outras coisas, para mostrar que o trabalho do diretor é essencial para garantir a “unidade, a coesão interna e a dinâmica da realização cênica”. Sem o que o espetáculo deixa de ser uma totalidade para aparecer como sobreposição de “cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos”⁶. Verdadeira lição prática sobre a importância e a função desse profissional, que fizera a sua entrada nos palcos europeus no final do século XIX e se introduzira no Brasil, com um atraso de quase cinquenta anos. Jouvet, sem dúvida, deu o chute inicial nessa direção e ajudou, mesmo que indiretamente, a subverter a hierarquia de valores que sustentava o nosso panorama teatral, cujos espetáculos “organizavam-se por assim dizer das partes para o todo. Cada ator interpretava a seu modo o seu papel e daí resultava o conjunto – quando resultava”⁷. Depois de suas duas “iluminadoras temporadas” no Brasil, “não havia mais lugar para comédias de costumes ou para ‘fantasias’ em forma de festa”⁸, tampouco para o desconhecimento do significado das palavras “mise-en-scène” e “metteur-en-scène”. Com ele, os mais aficionados pelas artes do espetáculo aprenderam a “conhecer o teatro por dentro, para ver como um texto se transforma em mecanismo vivo”⁹.

2. Jouvet na cena teatral francesa.

Na cena teatral francesa da época, Jouvet era a um só tempo referência e presença obrigatórias. Homem de teatro no sentido pleno da palavra, observador e ensaísta atento a todas as dimensões da experiência teatral, ele não só escreveu bastante sobre a dramaturgia, a cenografia, o trabalho do diretor e dos atores, como fez diversas incursões pelo mundo do cinema¹⁰. A capacidade com que transitava de uma área para outra, sem jamais abrir mão da sua verdadeira vocação e

5. Cf. depoimento de Gilda de Mello e Souza (1981-1984, p.138-39).

6. Cf. Jean-Jacques Roubine (1998, p.41).

7. Cf. Décio de Almeida Prado (1993, p.95).

8. Décio de Almeida Prado (1993, p.159).

9. Cf. “Ruy Afonso volta para onde tudo começou”. *Folha de S. Paulo*, 9 de maio de 2000 (Caderno Ilustrada).

10. A primeira incursão de Jouvet no cinema ocorreu em 1932 e a última, em 1951, ano de seu falecimento. Ao todo, atuou em 20 filmes, o último deles uma adaptação da peça de Jules Romains, *Knock*, um de seus maiores sucessos no teatro. Informações obtidas em Jean-François Dussigne (1997, p.220).

paixão – o teatro –, advém em larga medida do seu tipo físico longilíneo, da dicção perfeita, da voz marcante, dos belos e incisivos olhos azuis¹¹. Sem ser propriamente bonito, hipnotizava as platéias com a sua maneira de atuar, marcada antes de tudo por “um desvio e uma tomada de consciência carnal”¹². Se no cinema “o que tem importância é o olho, ao passo que, no teatro, é a voz”¹³ – na frase precisa de outro grande ator, o italiano Marcello Mastroianni –, Jouvet podia gabar-se de ter os dois.

Mas bem mais importante do que a capacidade que ele tinha de maximizar os seus atributos físicos eram as suas concepções, postas em prática, sobre a arte do ator. Segundo um dos integrantes da companhia, Julien Bertheau,

a palavra que melhor o definiria seria “exigência”. Ele era a exigência personificada. E como toda pessoa de grandes qualidades, ele era, em primeiro lugar, exigente diante dele mesmo, o que o autorizava a sê-lo com o outro. [...] Um ensaio com ele significava 23 formas de enfrentar um verso de Molière¹⁴.

Se hoje tal procedimento virou o feijão-com-arroz do trabalho de atores e diretores, é preciso não perder de vista que estava muito longe de ser regra geral na época. Mesmo na França, era ainda uma prática inusitada cuja rotinização foi, em larga medida, alcançada graças ao trabalho de Louis Jouvet, Charles Dullin, George Pitoëff e Gaston Baty. Independentes, mas inter-relacionadas, as carreiras desses quatro diretores encontraram-se em momentos precisos ao longo dos anos de 1920 e 30.

Empenhados na renovação da cena teatral da época, criaram, em 1927, o Cartel. Definido como “uma forma de associação baseada na estima profissional e no respeito recíproco, garantia a cada um a “conservação plena da liberdade artística” e o direito de permanecerem senhores de suas escolhas. Ao longo dos anos 30, os integrantes do Cartel encontraram-se para mais uma missão cultural, consagrada, desta vez, à renovação no tratamento dos clássicos da dramaturgia francesa, quando dirigiram alguns espetáculos da *Comédie-Française*. A única ausência foi de Pittoëff, motivada por razões extra-profissionais. A nacionalidade russa fora, neste caso, o motivo para a sua não inclusão, sinal inequívoco de que o símbolo da tradição teatral francesa não passaria incólume pelos conflitos étnicos e pelas on-

11. Essas qualificações estão baseadas no registro cinematográfico da atuação de Jouvet como ator.

12. Expressão usada pelo crítico francês Bernard Dort para definir o impacto causado por Jouvet como ator. Cf. *Revue d'Histoire du Théâtre* (1998, p.50-58).

13. Cf. Mastroianni, *apud* Augusto Massi (2000, p.10).

14. Declaração de Julien Bertheau, transcrita no número 158 da *Revue d'Histoire du Théâtre* (1998, p.39).

das nacionalistas que atravessavam a Europa. A guerra estava próxima. E não só a dos militares, como também a que se instauraria entre escritores e artistas em geral – na qual clivagens políticas retraduziriam querelas, disputas e rivalidades próprias do campo literário¹⁵.

3. Política e cultura: as *tournées* de Jouvet pela América Latina

As razões que levaram Jouvet, juntamente com a sua companhia, a deixar Paris, em 1940, e partir primeiro para a Suíça, em seguida para Portugal e, finalmente, para a América do Sul, não foram, em suas palavras,

nem religiosas nem políticas, mas unicamente profissionais. [...] eu a deixei porque me proibiram de encenar dois dos meus autores: Jules Romains e Jean Giraudoux. Achavamos anticulturais, propuseram-me trocá-los por Schiller e Goethe. [...] Só se faz teatro por prazer, e em liberdade. Ter uma profissão e praticá-la de acordo com a exigência de todos os seus princípios [...] é a melhor maneira e a forma mais certa, para um homem de teatro, de fazer política e ter uma religião¹⁶.

Recusando-se, em suas palavras, a “cumprir o programa cultural estabelecido pelos alemães” durante a ocupação francesa, Jouvet deixou a Europa no dia 6 de junho de 1941. De Lisboa, embarcou com mais vinte e cinco pessoas (entre atores e técnicos) e 34 toneladas de material. Vinte dias depois chegariam ao Rio de Janeiro para a estréia da temporada. A guerra, a política francesa, a acolhida entusiástica que a companhia receberia por aqui, a intempestiva e apaixonada relação de Jouvet com a atriz Madeleine Ozeray¹⁷, tudo isso contribuiu para a longevidade dessa *tournee* que, programada inicialmente para três meses, durou quase quatro anos.

Quando Jouvet saiu da França, aos 54 anos, ele era um ator popular e um diretor bastante renomado, com passagem pela *Comédie* e experiência teatral sedimentada durante a década de 1920 no *Vieux-Colombier* e, ao longo dos anos 30, no *Théâtre Athénée* – onde firmara a associação com o escritor Jean Giraudoux e com o cenógrafo Christian Bérard. Ali encenara alguns dos seus maiores sucessos, entre eles *Tessa*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (ambas de Giraudoux) e *L'École des femmes* (Molière)¹⁸.

15. Para uma análise aprofundada dessa questão, conferir o livro de Gisèle Sapiro (1999).

16. Cf. Louis Jouvet (1945, p.10).

17. A esse respeito, ver o livro de memórias da atriz Madeleine Ozeray (1966).

18. Essas e outras informações sobre a trajetória e a carreira de Jouvet foram obtidas em Paul-Louis Mignon (1996, p.71-133). Utilizei também o livro de Paul-Louis Mignon (1991).

E foi com essa experiência acumulada que Jovet chegou ao Brasil em fins de junho de 1941, para dar início àquela que deveria ser a sua primeira *tourné* na América do Sul. No dia 7 de julho, estreou no Rio de Janeiro com a peça de Molière, *L'École des femmes*. O silêncio da platéia, erroneamente confundido pelos atores como sinal de indiferença, logo seria desfeito por uma avalanche de aplausos, repetidos ao término de cada uma das sete apresentações que o grupo faria no Teatro Municipal, ao longo do mês de julho de 1941. Num misto de encantamento e excitação – por poder assistir a sete peças diferentes, de dramaturgos diversos, encenadas pelo mesmo elenco, praticamente dia sim, dia não¹⁹–, o público carioca manifestou a aprovação incondicional ao teatro francês. A ponto de seus integrantes serem vistos por Jovet como “autênticos europeus”

Uma sociedade seleta, que fala o francês correntemente, com graça e distinção, deu-nos, entre todos os públicos diante dos quais representamos, uma audiência que poderia rivalizar com a de Paris, por sua elegância, por ser sensível às nuances de nossa língua, uma simpatia que fez de uma representação no grande teatro do Rio de Janeiro uma reunião de bom-tom, onde era verdadeiramente agradável de se estar. Chegamos a São Paulo e o fervor dessa primeira acolhida se renovou²⁰.

Essa observação de Jovet, além de bastante convencional, é uma meia verdade. De um lado, por centrar-se na apreensão dos aspectos mundanos da elite carioca e paulista que compareceu aos espetáculos. De outro, porque, em conjunto com o tom de heroísmo que marca a narrativa dessa longa, inusitada e, sob vários aspectos, extravagante experiência de quatro anos pela América Latina, essa afirmação silencia o patrocínio inicial que a companhia recebeu do governo Vichy.

Jovet, no entanto, não foi o primeiro a apagar esse dado – importante demais para ser esquecido – da memória. Em fevereiro de 1943, Marcel Karsenty, judeu e organizador da turnê – que estivera no Brasil e na Argentina, em 1939, como promotor da temporada oficial da Comédie Française naquele ano – deu uma entrevista para o jornal colombiano, *El Bogotá*, no qual afirmava que a companhia de Jovet deixara a França por ter sido impedida pelos alemães de representar os

19. Além de *L'École des femmes* (de Molière), encenada no dia 7 de julho de 1941, o grupo apresentou as seguintes peças no Rio de Janeiro, durante o mês de julho: *Knock* (de Jules Romains, no dia 9), *La jalousie du Barbouillé* (de Molière), *La folle journée* (de Emile Mazaud), *La coupe enchantée* (de La Fontaine, todas as três no dia 14), *Ondine* (de Giraudoux, no dia 16), *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche* (de Jules Romains, no dia 19), *Electre* (de Giraudoux, no dia 22) e *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (de Giraudoux, no dia 25). Informações obtidas no artigo e no livro citado de Paul-Louis Mignon (1996: 1991).

20. Cf. Louis Jovet (1945, p.22).

autores franceses de predileção de seu diretor. Inscrevendo a viagem no registro da resistência, Karsenty não fez qualquer menção ao patrocínio oficial recebido²¹. Dois anos depois, de volta a Paris, como uma espécie de embaixador cultural da Resistência, Jouvet faria a conferência que sedimentaria esse esquecimento e que seria publicada, em seguida, com o título *Prestiges et perspectives du théâtre français*.

Iniciada por Karsenty, ampliada por Jouvet, cristalizada pelos livros que alguns dos integrantes da companhia escreveram sobre as temporadas pela América Latina, corroborada pelos biógrafos do diretor e pelos historiadores do teatro francês, essa memória só começou a ser desconstruída em função do trabalho de Denis Rolland, *Louis Jouvet et le Théâtre d'Athénée: "promeneurs de rêves" en guerre de la France au Brésil*, editado em 2000.

Vasculhando arquivos que até então estiveram fora do alcance público – como o “Fundo Jouvet” sediado na Biblioteca Nacional da França e só recentemente aberto à consulta – ou do foco dos pesquisadores, como alguns dos arquivos da Biblioteca do Congresso em Washington, relativos às relações entre os Estados Unidos e a França durante a Segunda Guerra, Denis Rolland mostra que tanto a turnê de 1941 quanto a de 1942 foram patrocinadas pelo governo de Vichy. Um montante considerável de dinheiro, quando visto à luz da penúria de receitas do estado francês na época – algo em torno de um milhão de francos, segundo estimativa do autor – , foi concedido a essas duas temporadas. Do ponto de vista administrativo, o financiamento foi obtido através da intermediação da AFAA (Association Française d'Action Artistique), órgão ligado ao Ministério dos Negócios Exteriores e da Educação Nacional. Foi esse órgão que deu início às tratativas necessárias para que os integrantes masculinos da companhia pudessem sair da França. Com a ocupação alemã, todos os homens entre 17 e 40 anos estavam proibidos de deixar o país, a não ser em casos excepcionais e com autorização direta das autoridades. Duas autorizações eram exigidas: uma, francesa, para sair da França administrada por Vichy; outra, alemã, para passar de uma zona a outra e deixar a França ocupada.

Enfático na afirmação de que a turnê pela América Latina não foi decidida, como queria Jouvet, de forma brusca, o autor mostra que ela “seguiu, ao contrário, um caminho bem empírico”.²² Principal “aventura externa da cultura promovida a partir de Vichy, uma escolha política de um itinerário teatral”, ela revela ainda a um só tempo a permeabilidade dos países latino-americanos durante a guerra “às culturas estrangeiras” e as redes da “francofilia” no continente.²³

Ao patrocinar a companhia de Jouvet, o governo de Vichy esperava fazer dela uma espécie de mensageiro, a provar em alto e bom som que a cultura francesa

21. Informações obtidas no livro de Denis Rolland (2000, p.29-30).

22. Cf. Denis Rolland (2000, p.140).

23. Denis Rolland (2000, p.14).

clássica continuava viva e poderosa. E ainda que não se possa atribuir a Jouvet a pecha de colaboracionista, ele serviu a Vichy. Antes de tudo, porque os integrantes de qualquer turnê no exterior, além de serem objeto de atenção das elites locais e demonstrações oficiais e mundanas, são “explícita ou implicitamente, os embaixadores do pensamento e da arte nacional”²⁴. Mas também serviu a Vichy por proporcionar à política cultural da ocupação alemã um álibi benfazejo de que se estaria preservando o “rayonnement” da cultura francesa no mundo.

O saldo das primeiras temporadas capitaneadas por Jouvet foi dos mais positivos em termos de política cultural, sobretudo quando visto a partir da ótica do público dos países que as sediaram. Por isso, o governo de Vichy não foi o único a vislumbrar os lucros simbólicos e políticos dessas temporadas pela América Latina. Membros dos comitês de Resistência no continente logo se deram conta de que o objetivo central de Jouvet era assegurar a existência do teatro francês livre de ingerências extra-artísticas. Sendo assim, passaram a oferecer ajuda, material e logística, para que a companhia pudesse se manter por aqui, após 1942, tão logo cessaram os recursos oficiais.²⁵

Ao longo dos quase quatro anos em que estiveram viajando pela América Latina, Jouvet e sua companhia percorreram mais de 67 mil km e atravessaram onze países. Apresentando-se diante de públicos variados e, por vezes, em condições bastante precárias – compensadas em larga medida pela acolhida calorosa e pela simpatia das platéias locais –, viveram uma profusão de situações inusitadas, habituais apenas para os grupos mambembes. Encenando “nas condições primitivas dos encenadores de outrora”, foram obrigados a procurar um sentido mais largo para as próprias vidas. Nas palavras de Jouvet, “ao procurar um sentido para minha vida, encontrei o sentido da minha profissão”²⁶.

Longe de uma afirmação retórica, a afirmação do diretor francês ao mesmo tempo em que sintetiza a sua irrestrita e apaixonada adesão ao mundo do teatro, deixa entrever as dificuldades enfrentadas no decorrer dessa longa excursão pela América Latina. De fato, elas não foram poucas e muito menos simples. Após o sucesso retumbante da primeira temporada, no Rio de Janeiro e em São Paulo – confirmado em Buenos Aires e Montevideu –, Jouvet decidiu permanecer por aqui para uma nova turnê. A decisão, contudo, não teve o consenso de toda a companhia. Alguns de seus membros retornaram à França, outros vieram de lá, e novos participantes, refugiados da Guerra ou residentes no Rio de Janeiro, engajaram-se temporariamente no grupo.

24. Denis Rolland (2000, p.227).

25. Esses recursos foram concedidos até o final da temporada. Segundo Paul-Louis Mignon (1991, p.110), em janeiro de 1944, pouco antes da estréia da temporada mexicana, Jouvet recebeu uma ajuda financeira de dez mil dólares do general De Gaulle.

26. “En cherchant un sens à ma vie, j’ai trouvé celui de mon métier” (MIGNON, 1991, p. 10).

Além da reapresentação, com o acréscimo de novas peças e repetição de outras, nos mesmos países da América do Sul onde estivera em 1941, Jovet pretendia ampliar a rota da segunda temporada de forma a incluir também a América do Norte²⁷. O projeto, no entanto, não se concretizou, na medida em que o visto para os Estados Unidos lhe foi negado²⁸. O sucesso da segunda temporada, cuja estréia se deu em junho de 1942 na antiga capital federal, não foi exatamente o mesmo do ano anterior, nas demais cidades percorridas. Não por uma alteração da qualidade do elenco, das apresentações ou da direção, e sim pelo curto espaçamento entre as duas “*tournées*”, reforçado pelo tamanho diminuto do público culto da época, apto a entender uma encenação em francês. Ao lado das dívidas acumuladas e da diminuição das receitas, enfrentariam, nos anos seguintes, a saída e o remanejamento dos integrantes da companhia que viveram a viagem como uma experiência teatral radical e como uma missão política no sentido amplo do termo. Teatro e política estiveram juntos nesse empreendimento.

Sob a roupagem de uma missão cultural destinada a difundir a imagem de uma França imemorial e clássica, centrada em um repertório de autores como que impregnados por uma pátina de artisticidade apolítica, a excursão pela América Latina foi financiada de início pelo governo de Vichy (entenda-se, avalizada por inteiro pela política cultural do ocupante alemão) e depois pelas forças da Resistência. A encenação de um dos símbolos da tradição cultural francesa, o dramaturgo Molière, representado em sua própria língua para platéias francófilas e a acolhida entusiástica que Jovet e sua companhia tiveram em todos os países por onde passaram são a prova incontestável do reconhecimento pelo trabalho inovador que eles vinham fazendo no âmbito do teatro. São também e simultaneamente o sinal seguro de que palavras como liberdade, igualdade e fraternidade foram atualizadas em novas chaves no contexto mais geral da Segunda Guerra e de seu impacto na América Latina. O apoio visível do público às lutas travadas pela Resistência foi simbolicamente transferido para a companhia de Jovet ao longo de toda a (inusitada) temporada – como atestam as inúmeras vezes em que ao final de seus espetáculos, as platéias locais misturaram aplausos com o canto da Marselhesa. O hino francês, condensando o repúdio à ocupação alemã, restituía

27. Durante a primeira Guerra, entre 1917-19, Jovet participou da (longa) temporada, nos Estados Unidos, do teatro *Vieux-Colombier*. A experiência de atuar num país estrangeiro e de acompanhar a cena teatral de Nova York, onde residiu a maior parte do tempo, foi fundamental para o aprimoramento da sua formação como ator, interessado, já naquela época, em aprofundar também os seus conhecimentos na esfera da cenografia.

28. Embora Jovet tenha afirmado que essa recusa fora motivada pelas críticas que ele fizera à política norte-americana durante uma conferência no Rio de Janeiro, Dennis Rolland mostra a partir dos arquivos consultados em Washington, que a razão estava em outro lugar: no conhecimento, por parte do governo americano, de que Jovet estava sendo patrocinado por Vichy.

para o público e para os atores – mesmo que por instantes e no domínio cultural circunscrito pelo teatro – a liberdade ameaçada e um imaginário político fundado na soberania nacional da França.

No final do ano de 1944, com a libertação de Paris (agosto de 1944), a vitória da Resistência, a instalação do Governo Provisório da República, o desmoronamento do governo de Vichy e a eminente derrota (final) dos alemães, Jouvet iniciou a viagem de volta, desembarcando em Marseille em 11 de fevereiro de 1945. Sete dias depois chegaria finalmente a Paris, de onde estivera ausente por quase quatro anos. Outros eram os ânimos, o alinhamento político e o perfil do teatro francês.

4. Madame Morineau e *le patron*

A passagem de Jouvet pelo Brasil faz parte da história do teatro brasileiro. De um lado, por se inscrever, como mostra Teresa Guimarães,

entre os exemplos e estímulos que concorreram para os movimentos de atualização da nossa cena na década de 1940. O amadorismo culto, o profissionalismo, a atividade crítica e a cenografia, entre outras áreas, beneficiaram-se com as temporadas e a permanência de encenador francês entre nós²⁹.

De outro, por trazer de volta aos palcos, como atriz e diretora, a francesa Henriette Morineau. Em 1931, quando chegou ao Rio de Janeiro para se casar, ela já havia feito a primeira troca de nome, substituindo o “Rouleau” – que tomara de empréstimo do marido da mãe – por Risner. O “nome artístico”, uma alusão ao sobrenome do ebanista encarregado dos objetos de arte feitos de madeira na corte de Luis XVI, lhe fora sugerido por Albert L’Ambert, diretor da companhia na qual trabalhou durante seis anos, o último deles (1929) excursionando pela França, Bélgica, Suíça e norte da África. Mas foi como Morineau, sobrenome do primeiro marido, o francês Georges, com quem se casou em maio de 1931, cinco dias após se instalar no Rio de Janeiro, que ela conquistou um lugar importante na história do teatro brasileiro³⁰.

29. Cf. Teresa Guimarães (1981). Nesse trabalho minucioso de pesquisa, a autora faz uma descrição detalhada de todos os passos e aspectos das duas temporadas de Jouvet no Brasil, valendo-se da consulta à produção escrita publicada na imprensa brasileira no período e de entrevistas com alguns dos integrantes da companhia na época (Leo Lapara, Henriette Morineau, entre outros).

30. Todas as informações relativas à vida e à trajetória de Henriette Morineau contidas neste parágrafo e nos seguintes foram retiradas da entrevista que ela concedeu a Simon Khoury, antes de seu falecimento em 1990. Cf. Simon Khoury (2001, v. 3) (depoimentos de Henriette Morineau, Edwin Luisi, Nicette Bruno e Jorge Dória).

Sua vocação para o teatro, delineada na época do colégio em Niort (cidade onde nasceu em 1908, situada a 400 quilômetros de Paris), já se fizera sentir, de forma enviesada, nos tempos de menina, quando aprendeu a dissimular sentimentos de ordem variada. Primeiro, o amor incondicional pelo homem com quem se encontrava escondida da mãe, na casa de uma tia. Tratado por ela como o “meu grande amigo”, ele era na verdade seu pai, Henry Barbier de Manteau. Amando-o muito mais que à mãe, por quem nutria sentimentos ambivalentes, Henriette após a morte do pai direcionou seu afeto para o padrasto, Dr. Rouleau, médico e crítico de música, de quem recebeu, ao lado do irmão pianista, as primeiras influências marcantes em termos musicais.

Dissimulação foi também um dos saldos da experiência sofrida na Primeira Guerra, quando os soldados alemães invadiram a sua cidade e alguns dentre eles instalaram-se em sua casa. Nesse período, Henriette fingia-se de doente para não cair em suas “garras” e, por um tempo, ajudou a mãe a maquiagem um soldado francês que se refugiara em sua residência e que para não ser descoberto se fazia passar por uma empregada velha e adoentada.

Finda a guerra e já no colégio, Henriette começou a representar os clássicos franceses na escola onde estudava. Mas logo se deu conta de que o teatro era mais que a montagem de peças a serem encenadas por colegiais do sexo feminino. Em 1922, iniciou a formação, em Paris, com o professor Henry Mayer. Durante esse ano, quinzenalmente, ia de Niort à capital francesa para ter aulas de dicção com ele. Responsável por colocar a sua voz no lugar certo, ele lhe mostrou as “diversas maneiras de dizer os textos, sérios, alegres, neutros, como deveria jogar a voz, dependendo da idade das personagens”. Com ele, Henriette entrou em contato com os dramaturgos mais renomados, franceses sobretudo, e aprendeu que “a voz, a maneira de se expressar, é tão importante quanto a sensibilidade”. Tendo absorvido em um ano tudo que ele poderia lhe ensinar, ela deu prosseguimento à sua formação no Conservatoire du Théâtre de Paris, instituição que ao longo do século XIX fora considerada “como a melhor escola de arte dramática do mundo”³¹.

Durante três anos, aplicou-se com obstinação. Sua meta, uma vez concluído o conservatório, era ingressar no elenco de atores da Comédie Française, o que não aconteceu em razão do resultado que obteve no exame de seleção. Ao saber que ficara em segundo lugar, Henriette desmaiou. “Quando recobrou os sentidos”, entre as muitas palavras de estímulo que recebeu de alguns dos concorrentes e de

31. Cf. Anne Martin-Fugier (2001, p.29). Rico em informações sobre a carreira e a trajetória de várias atrizes francesas de renome no século XIX, o livro é uma referência obrigatória para os interessados em entender as transformações que se produziram no recrutamento profissional das atrizes e na mudança de *status* social sofrida por elas ao longo do século XIX. Sobre a importância do Conservatório e da cena teatral francesa nesse período, consultar Christophe Charle (2004, p.151-167).

atores consagrados da instituição, uma em especial lhe devolveu o prumo e lhe abriu as portas para a sua profissionalização como atriz: a lembrança de que a grande diva do teatro francês, Sarah Bernhardt, também ficara em segundo lugar há muitos anos³². Albert L'Ambert, o autor dessa lembrança, ao despedir-se dela, disse ainda que esperava contar com ela em sua companhia³³. E foi o que seu deus até a vinda de Henriette para o Rio, em 1931.

Mas entre 1931 e 1942, quando seria apresentada a Louis Jouvet e receberia dele o convite para ingressar na sua companhia, Morineau esteve longe dos palcos. “Mal casada” e proibida de praticar a profissão pelo marido, ela só mantivera contato com o teatro por meio de conferências que ministrava ocasionalmente sobre os clássicos da dramaturgia francesa para um público diversificado que freqüentava a sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa). E foi ali, após o término da segunda conferência feita por Jouvet no Rio de Janeiro, que ambos foram formalmente apresentados. Ela que já o vira atuar em Paris, assistira a vários de seus filmes e estivera na platéia do Teatro Municipal do Rio quando da sua primeira temporada entre nós, ficou encantada com o convite para participar da companhia e dar continuidade à segunda “tourné” pela América do Sul. A resposta positiva era um alento para ambos. Para Morineau, porque viabilizou a sua primeira atuação como atriz no Brasil, na única língua que dominava até então na perfeição, o francês, uma vez que o seu português ainda era sofrível. Para Jouvet, porque, diante da relação tumultuada e por um triz com Madeleine Ozeray, poderia contar com uma atriz formada na melhor tradição teatral dos clássicos franceses, apta a atuar como protagonista em algumas das peças selecionadas para a segunda “tourné”.

Depois da estréia, em 1942, no Teatro Municipal do Rio, protagonizando *Léopold le bien aimé*, de Jean Sarment, ela seguiu viagem com a companhia de Jouvet. Largou o marido e levou a filha de ambos, Antoinette, que tinha na época nove anos e chegou a fazer três peças nas quais era necessária a presença de uma atriz mirim. Integradas na trupe, mãe e filha percorreram boa parte da América do Sul. Em Lima, no Peru, as coisas se complicaram para Morineau em razão das ameaças feitas pelo marido e endereçadas por carta. Elas não deixam dúvidas sobre as suas intenções: a “liberdade” dela em “troca da filha”. Trocando em miúdos, caso ela seguisse em frente com a companhia, a guarda da filha seria judicialmente conferida a ele³⁴.

Diante disso, Morineau recuou e voltou ao Rio, em meio a um turbilhão de emoções desencontradas e com um intenso sentimento de perda. De volta ao

32. Para informações detalhadas da carreira da atriz, consultar Arthur Gold e Robert Fizdale (1994).

33. Todas as citações desse parágrafo foram retiradas da entrevista citada de Henriette Morineau. Cf. Simon Khoury (2001, p. 34).

34. As informações contidas neste parágrafo foram obtidas na entrevista citada de Morineau. Cf. Simon Khoury (2001, p.49).

Brasil e instalada definitivamente no país, Morineau ingressou na companhia de Bibi Ferreira. A lado dela representou pela primeira vez em português no ano de 1944. Em 1948, voltaria a atuar em francês, na noite de estréia do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fazendo o monólogo *A voz humana*, de Jean Cocteau. O convite para participar da inauguração do que viria ser um marco no teatro brasileiro, expressava o reconhecimento pelo trabalho que vinha fazendo como atriz e diretora de *Os Artistas Unidos*, fundado por ela em conjunto com o médico Carlos Brant. Nos treze anos em que esteve à frente desse grupo (1946-1959), foi uma presença marcante na cena carioca. Depois da dissolução da companhia, passou por vários grupos – entre eles, o Teatro dos Sete, dirigido por Gianni Ratto, e o Oficina, por José Celso Martinez Corrêa, os quais na primeira metade dos anos de 1960 estavam contribuindo decisivamente para um novo acerto dos ponteiros do teatro brasileiro.³⁵

5. As marcas de Jouvet e de Morineau na renovação da cena teatral brasileira

No decorrer das duas temporadas de Jouvet no Brasil (1941-42), quatro dos maiores nomes da história do teatro brasileiro contemporâneo – um crítico, uma atriz, um dramaturgo e um grupo de teatro amador – ensaiavam os primeiros passos rumo a essa posição. Décio de Almeida Prado (1917-2000), como vimos, estreara na crítica de teatro, em 1941, na revista *Clima*. Nesse mesmo ano, Cacilda Becker (1921-1969) iniciava-se como atriz e Nelson Rodrigues (1912-1980) como dramaturgo, com a peça *A mulher sem pecado*³⁶. Protagonistas e artífices do movimento de renovação do teatro no País, eles sentiram de maneiras distintas a presença de Jouvet entre nós. Décio, diretamente, como procurei mostrar no início do capítulo. Nelson Rodrigues, indiretamente, pela mediação do grupo carioca amador, *Os Comediantes*, responsável pela encenação de *Vestido de noiva*, tida por todos, desde a sua estréia em dezembro de 1943, como o marco zero do moderno teatro brasileiro.

Na lembrança de um dos integrantes desse grupo e mais tarde crítico de teatro, Gustavo Dória, a presença de Jouvet e sua companhia obrigou-os, em 1942, a

35. Depois de uma rápida passagem pelo Teatro dos Sete, em 1960, atuando em *A profissão da senhora Warren*, Morineau integrou-se, em 1962, no Teatro Oficina, como atriz, nas seguintes peças: *Todo anjo é terrível*, de Ketti Frings, *O sorriso de pedra*, de Pedro Bloch, e *Andorra*, de Max Frisch. Informações obtidas no site da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia%5Fteatro.

36. Para uma visão mais aprofundada da obra desse dramaturgo, consultar Sábato Magaldi (1987). Ver também Ruy Castro (1992).

refletirem mais demoradamente [sobre o que] deveriam apresentar como repertório. Obviamente – [prosegue Dória] todos conhecíamos a importância de Jovet, sua posição no teatro francês, sua descendência direta do movimento de Copeau. Mas jamais podíamos imaginar que o espetáculo teatral pudesse atingir aquele grau de elaboração artística. Jamais tínhamos visto uma conjunção tão perfeita entre texto, interpretação e montagem. Além do mais, o caráter “novo” que *Os Comediantes* pretendiam estava perfeitamente justificado no seu aspecto mais elevado com a presença do ilustre diretor francês, que passou a ser figura comentada nos nossos meios artísticos e intelectuais. Ali estava, no seu mais apurado aspecto, a concretização de um projeto modesto que *Os Comediantes* pretendiam pôr em aplicação. Na verdade, Jovet nos ajudou e muito. Mostrou uma nova maneira de apresentar o espetáculo teatral; salientou a importância do teatro e mostrou, ainda, as possibilidades do artista brasileiro; quando de sua segunda temporada chama, para com ele colaborar, pintores e desenhistas brasileiros aqui radicados, revelando o que nós mesmos desconhecíamos³⁷.

Generoso com os atores amadores, Jovet os recebia em seu apartamento, durante os sete meses em que residiu no Rio de Janeiro, em 1942. Brutus Pedreira e outros integrantes de *Os Comediantes* voltaram de uma dessas visitas, relembra Gustavo Dória,

com a verdade estarrecedora: qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade, um teatro que atingisse verdadeiramente a uma platéia, não estaria realizando nada enquanto não prestigiasse a literatura nacional! [...] O ponto de partida era o autor brasileiro³⁸.

O conselho de Jovet logo se tornou uma idéia fixa do grupo³⁹. Era preciso encontrar um dramaturgo brasileiro à altura da pretensão do grupo e do seu dire-

37. Cf. Gustavo Dória (1975, p.15-16).

38. Gustavo Dória (1975, p.16-17).

39. O conselho que Jovet deu aos *Comediantes* em 1942, para procurarem um autor brasileiro, sem o que não seria efetiva a renovação do teatro local, seria repetido, em 1947, no mesmo sentido mas com outro conteúdo, para o diretor Giorgio Strehler, fundador, junto com Paolo Grassi, do Piccolo Teatro de Milão, em 1947. Como todo diretor, Strehler tinha problemas de repertório e, de início, interessava-se por peças americanas e inglesas. Num de seus encontros com Jovet, este disse: – “*tu préfères le Chianti au Coca-Cola, alors monte plutôt des pièces italiennes*”. E foi montando autores italianos, como Pirandello, Gozzi, Goldoni, Bertolazzi, entre outros, que Strehler efetivamente se destacou, contribuindo, assim, para a renovação do teatro italiano. Cf. Revue d'Histoire du Théâtre (1998, p.35).

tor, o polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978) que, fugindo da Guerra, chegou ao Rio de Janeiro em 6 de julho de 1941, um dia antes da estréia da companhia do diretor francês. A coincidência das datas, decorrente do panorama internacional, não implicou o mesmo destino para ambos: Jovet viera de passagem, com um objetivo claro; Ziembinski, que não falava uma palavra de português e tampouco conhecia alguém no Rio, viveu o restante da sua vida aqui⁴⁰. Em comum, partilharam o mesmo ponto de vista em relação à importância do autor nacional. Desse encontro entre um conselho dado, um ponto de vista partilhado, um grupo de amadores empenhados na renovação da cena teatral, um autor ainda desconhecido (Nelson Rodrigues) e um cenógrafo promissor (Santa Rosa), resultou o marco simbólico do teatro moderno brasileiro – segundo a opinião dominante na crítica da época, compartilhada também pelos historiados das artes do espetáculo.

A dicção expressionista que Ziembinski imprimiu à montagem de *Vestido de Noiva*, a atuação dos grupos amadores e as duas temporadas de Jovet, no Rio de Janeiro e em São Paulo, desenharam o quadro inicial da renovação do teatro brasileiro. O movimento nessa direção no âmbito do teatro profissional não se deu, contudo, de forma linear, como atesta o início da carreira de Cacilda Becker, um dos maiores nomes do teatro nacional que, ao contrário de Décio de Almeida Prado, Nelson Rodrigues e do grupo *Os Comediantes*, não sofreu, de início, qualquer influência de Jovet. Estreando no Rio de Janeiro, em 1941, com a peça *Altitude 3.200 metros* (comédia de Julien Luchaire encenada pelo grupo *Teatro do Estudante*), ela sequer soube que, naquele mesmo ano, ele também estivera por lá.

Cacilda Becker, que nos seus melhores momentos “era uma pura chama ardendo diante de nós”⁴¹ – tal o impacto da sua atuação no palco –, iniciara-se na contramão dos ensinamentos e concepções de Jovet. A lembrança desse começo – quando atuou na companhia de Raul Roulien – ilumina, pelo avesso, o tamanho do impacto que o diretor francês produziu aqui. Dizia Cacilda,

Naquela época, os atores não recebiam o texto da peça, mas apenas folhas soltas de papel com as *falas* que teriam de dizer em cena, após uma *deixa* de outra personagem. Neste caso, todo o aspecto do relacionamento das personagens era sempre um mistério só desvendado em cena. Na época, normalmente, montavam-se peças de 15 em 15 dias. Os atores contavam sempre com o ponto. Isso sempre me pareceu um absurdo, mas quem era eu naquela época para reagir contra a norma aceita por todo o teatro?⁴².

40. Para uma visão aprofundada da vida e da trajetória profissional de Ziembinski, consultar o livro de Yan Michalski (1995).

41. Cf. Décio de Almeida Prado, *Adeus a Cacilda* (1969).

42. Trechos do depoimento de Cacilda transcrito no livro organizado por Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas (1995, p.34).

Se ela não era ainda capaz de reagir, outros foram. Menos por uma questão de ousadia pessoal, ainda que este ingrediente estivesse presente, e muito mais pelo reconhecimento social e pelo prestígio cultural que desfrutavam como universitários ou membros das elites, no caso de vários dos integrantes dos grupos amadores. Ou, ainda, como estrangeiros (uma condição distinta da vivida pelos imigrantes), no caso dos diretores de teatro, de nacionalidades diversas, que para cá vieram, como o polonês Ziembinski; os franceses, Juvet e Henriette Morineau; os italianos, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Alberto D'Aversa; o belga Maurice Vaneau. Prova eloqüente de que as notáveis transformações que se produziram no teatro brasileiro e asseguraram a sua modernidade são inseparáveis da presença desses estrangeiros e impensáveis sem a atuação deles.

Aquilo que ocorrera no âmbito da universidade, especialmente a de São Paulo, graças aos professores estrangeiros, franceses em particular (Jean Magüé, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig, Roger Bastide, entre outros) também aconteceu no campo do teatro. No mesmo período e não aleatoriamente, sob a pressão de escolhas políticas radicalizadas pela situação da Guerra na Europa e suas repercussões aqui. Desse encontro entre um novo contingente de alunos e de atores amadores (oriundos em sua maioria de famílias intelectualizadas de classe média, várias delas de distintas procedências étnicas), provenientes de cidades como o Rio de Janeiro e especialmente São Paulo (que rapidamente ganhava ares e estatura de metrópole, atestada por mudanças significativas na estrutura social e em outras esferas), com estrangeiros em início de carreira (como os professores da Missão Francesa) ou mais experientes, como os diretores de teatro (citados acima) que para cá vieram em decorrência da Guerra, deu-se a implantação de um sistema cultural e intelectual complexo, sem precedentes na nossa história⁴³. Dela fazem parte Louis Juvet e Madame Morineau.

Tal assertiva não deve, porém, perder de vista as dimensões e inflexões de gênero nesses domínios da produção cultural brasileira. No caso do teatro havia, nesse período, uma clara demarcação simbólica entre o trabalho dos diretores que foram reconhecidos como verdadeiros “metteurs-en-scène”, todos eles homens, e o das atrizes como Henriette Morineau, Dulcina de Moraes, Itália Fausta e Bibi Ferreira, que também dirigiram espetáculos ao longo de suas carreiras. Em virtude do reprocessamento das marcas de gênero nessa atividade, elas, no entanto, foram vistas mais como “ensaiadoras” e formadoras de atores e atrizes do que como diretoras.

Sem entrar no mérito da formação e competência necessárias para o desempenho do trabalho de direção e ainda que os diretores estrangeiros que para cá vie-

43. Para uma análise densa da relação entre o processo de metropolização de São Paulo, o sistema cultural e acadêmico e as alterações na estrutura social da cidade, no decorrer dos anos 50, consultar Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001).

ram tivessem esses atributos em quantidade maior que as “ensaiadoras”, não é aleatório que as mulheres só viessem a se destacar como diretoras bem mais tarde. Ou seja, muitos anos depois do reconhecimento obtido pelos “brasileiros” como Antunes, Flávio Rangel, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, para citar os mais importantes que substituíram os estrangeiros nessa modalidade de trabalho cênico. Na divisão de trabalho que presidia as diversas modalidades da carpintaria teatral, as marcas de gênero estiveram presentes em todas, mas com inflexões distintas em cada uma delas. Enquanto o trabalho de ator era facultado a homens e mulheres, o da dramaturgia era privilégio ou atributo dos homens. Nesse domínio, as mulheres só iriam se aventurar a partir de finais dos anos de 1960, quando Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Maria Adelaide Amaral e Leilah Assunção⁴⁴ se fizeram notar como dramaturgas promissoras. Entre os dois pólos, o da representação, ocupado por atores e atrizes, e o da dramaturgia, exercido pelos autores, estava o do diretores e o das “ensaiadoras”, com claro e diferenciado reconhecimento para os primeiros.

O peso simbólico específico de cada um desses pólos não deve, porém, nos levar a uma apreensão anacrônica da atividade teatral, na contramão da sua vivência pelas pessoas que dela participaram diretamente, especialmente para as atrizes bem sucedidas, como Henriette Morineau, que conquistaram o bem simbólico mais prezado na cena teatral. A saber, o “nome próprio” e tudo que dele decorre: a notoriedade, o prestígio e a autoridade⁴⁵. Exemplo vigoroso da importância das mulheres no interior de um campo de produção cultural, o caso do teatro abre pistas instigantes para adensarmos a etnografia das relações de gênero a partir de novas chaves analíticas.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA PRADO, Décio de. Adeus a Cacilda. *O Estado de S. Paulo*, 15.6.1969.
- ALMEIDA PRADO, Décio de. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo meio de século*. Bauru: Edusc, 2001.
- ASSUMPÇÃO, Leilah. *Na palma da minha mão*. São Paulo: Globo, 1998.
- CASTRO, Consuelo de. *Urgência e ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

44. Para um estudo aprofundado da dramaturgia brasileira feita por mulheres, consultar Elza Cunha de Vicenzo (1992). Ver, também, Leilah Assunção (1998) e Consuelo de Castro (1989).

45. A esse respeito, ver Heloisa Pontes (2004, p.231-262).

- CHARLE, Christophe. L'attraction théâtrale des capitales au XIXe siècle: problèmes de comparaison. In: CHARLE, Christophe (ed.). *Capitales européennes et rayonnement culturel*. Paris: Editions Rue D'Ulm, 2004.
- DÓRIA, Gustavo. Os Comediantes. *Dionysos*, Rio de Janeiro, ano XXIV, n.22 (edição monográfica dedicada ao grupo *Os Comediantes*), dezembro de 1975.
- DUSSIGNE, Jean-François. *Le théâtre d'art: aventure européenne du XXè siècle*. Paris: Éd. Théâtrales, 1997.
- FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza (orgs.). *Uma atriz: Cacilda Becker*. 2.ed. revista. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- GOLD, Arthur; FIZDALE, Robert. *A divina Sarah. A vida de Sara Bernhardt*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GUIMARÃES, Teresa Paes Lemes. *Louis Juvet no Brasil (1941-42): um mestre francês nas raízes da renovação teatral da década de 40*. Dissertação (Mestrado) São Paulo, Universidade de São Paulo, 1981.
- JOUVET, Louis. *Prestiges et perspectives du théâtre français: quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-45*. Paris: Galimard, 1945.
- KHOURY, Simon. *Bastidores. Série Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2001, v.3.
- MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues. dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *Comédienne. De Mlle Mars à Sarah Bernhardt*. Paris: Seuil, 2001.
- MASSI, Augusto. Memorável Mastroianni, *Jornal de Resenhas* (suplemento da *Folha de S.Paulo*), 10 de junho de 2000, p.10.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *Língua e Literatura*, (10-13), 1981-84, p.138-39.
- MICELI, Sérgio. *Gênero, classe, afetividade e projeto criativo na vanguarda sul-americana* (Ricardo Guiraldes/Adelina del Carril x Tarsila do Amaral/Oswald de Andrade), mimeo, 2005.
- Miceli, Sérgio. Nacional estrangeiro. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, 1995.
- MIGNON, Paul- Louis. Enfin Louis Juvet vint. In: GODART et al. (orgs.). *Athénée-Théâtre Louis Juvet*. Paris: Éditions Norma, 1996, p.71-133.
- MIGNON, Paul-Louis. *Louis Juvet*. Lyon: La Manufacture, 1991.
- OZERAY, Madeleine. *A toujours Monsieur Juvet*, préface de Marcel Aymé. Paris: Buchet/ Castel, 1966.
- PONTES, Heloisa. A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga. *Tempo Social. Revista de Sociologia da Usp*, v.16, n.1, 2004, p.231-262.

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE. Paris: Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, avril-juin, 1998, n.158.

RITO, Lúcia. *Fernanda Montenegro em o exercício da paixão*. 4.ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ROLLAND, Denis. *Louis Jouvet et le Théâtre d'Athénée: «promeneurs de rêves» en guerre de la France au Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski, 2.ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAPIRO, Gisèle. *La guerre des écrivains, 1940-1953*. Paris: Fayard, 1999.

VICENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em 10 de março de 2006 e aprovado em 11 de agosto de 2006.