

LEILA DINIZ E CACILDA BECKER: DUAS TRAJETÓRIAS EXEMPLARES

Miriam Goldenberg

Resumo: Através da comparação de duas trajetórias exemplares e de dois estilos de "fazer um nome" no campo artístico, busco analisar os padrões de "ser atriz" que Cacilda Becker e Leila Diniz contribuíram para impor e legitimar, em suas épocas. Procuo compreender como Leila Diniz tornou-se um modelo "revolucionário" de comportamento feminino e como Cacilda Becker transformou-se na maior referência artística do campo teatral brasileiro. Análiso, através de duas trajetórias singulares, as transformações dos papéis femininos ocorridos na década de 1960, principalmente no que diz respeito à sexualidade, conjugalidade e maternidade.

Palavras-chave: teatro; relações de gênero; atrizes brasileiras.

Duas mulheres, duas atrizes

Neste artigo, comparo duas trajetórias exemplares e dois estilos de "fazer um nome" no campo artístico, analisando os padrões de "ser atriz" que Cacilda Becker e Leila Diniz contribuíram para impor e legitimar, em suas épocas. Procuo compreender como Leila Diniz tornou-se um modelo "revolucionário" de comportamento feminino e como Cacilda Becker transformou-se na maior referência artística do campo teatral brasileiro. Análiso, por meio destas duas trajetórias singulares, as transformações dos papéis femininos ocorridos na década de 1960, década lembrada por grandes mudanças

nos papéis femininos, principalmente no que diz respeito à sexualidade, conjugalidade e maternidade.¹ De uma forma mais ampla, tomando como referência os estudos de Pierre Bourdieu e Norbert Elias, comparo a trajetória artística de Leila Diniz com a trajetória de Cacilda Becker, discutindo o campo do teatro, cinema e televisão no Brasil, do início do século até a década de 1970.

Cabe ressaltar que as carreiras de Cacilda Becker e de Leila Diniz iniciaram-se no momento em que ocorreram significativas transformações no mercado de trabalho para o ator no Brasil. Cacilda Becker inseriu-se em um momento em que se iniciava a profissionalização do ator no teatro. A análise da trajetória artística

de Cacilda Becker permite constatar de que forma ela contribuiu para a implantação de um padrão de excelência de “ser atriz”, ligado ao padrão vigente nos centros culturais internacionais. De atividade amadora, ligada a grupos universitários, o teatro tornou-se profissional. Cacilda fez parte, no início de sua carreira, de grupos de teatro universitário, sem ter o capital cultural, econômico e social dos demais participantes. Pode-se pensar que ela estaria altamente interessada em investir na consolidação da atividade teatral como mercado de trabalho para atores, já que a carreira dela dependia da estabilização e profissionalização do ator. Assim, fazer a instituição era fazer a si própria. Como ela não detinha o capital necessário, teve que construir o campo ao mesmo tempo em que construía a si mesma dentro do campo. Como entrou em uma atividade para a qual estava desprovida do capital específico (principalmente capital cultural e físico), Cacilda fez do próprio trabalho o seu capital, interiorizando padrões de excelência europeus com grande investimento de seu tempo e esforço. Cacilda viveu um momento de transição do mecenato para a formação de um mercado. Ela foi uma participante ativa desta profissionalização do campo teatral, criando, inclusive, sua própria companhia. Ela personificou uma posição no campo teatral o que pode ser ilustrado pela criação de uma companhia com seu nome, Teatro Cacilda Becker.

As oportunidades de trabalho para os atores se alteraram profundamente entre a entrada de Cacilda (meados da década de 1940) e de Leila (meados da década de 1960) no mercado. Leila começou sua carreira de atriz quando as novelas conquistavam um público cada vez maior e expandia-se o mercado de

trabalho do ator na televisão. Desta forma, as duas atrizes elaboraram o próprio estilo, quando tudo estava se fazendo no campo em que se inseriram, encontrando um campo em expansão, aberto. Leila já contava com um capital social significativo ao ingressar na carreira de atriz, com uma rede estabelecida de amigos, namorados e conhecidos que eram atores e diretores, sua “patota”. Cacilda, quando ingressou no campo, teve o apoio de apenas uma pessoa, Miroel.

Além da expansão, também estava sendo afetada a relação entre teatro, cinema e televisão, havendo uma variação na hierarquia destas atividades. O teleteatro – que era a atividade “nobre” dentro da televisão, onde Cacilda Becker encontrou um lugar de destaque – desapareceu diante do êxito das novelas, nas quais Leila encontrou seu sucesso.

Acompanhando a trajetória de Cacilda Becker, percebe-se que ela se consagrou através de um padrão cosmopolita que estava sendo internalizado como padrão teatral do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, o que passou a ser considerado, a partir da lógica do estilo nacionalista, “alienado”. O Arena e o Oficina tornaram-se os representantes mais significativos deste pólo nacional. Além destes dois pólos que concorriam, continuava existindo um pólo que era considerado comercial: o teatro cujo objetivo único era a diversão, como o Teatro de Revista. No cinema aparece, com nitidez, uma homologia com o campo teatral. De início, o cinema de divertimento, depois o surgimento da Vera Cruz (que corresponde ao TBC, em termos de interiorização de padrões dos centros culturais internacionais) e, em seguida, o Cinema Novo, como o pólo nacionalista. Nos anos

70, ocorreu um crescimento do pólo comercial, desvalorizado na hierarquia de prestígio do campo artístico, com a produção de pornochanchadas. Já a televisão, com uma proposta comercial, surgiu voltada para um público de massa, que não supunha o mesmo capital cultural e escolar do público do teatro (tanto do TBC, quanto do Arena e Oficina) ou do Cinema Novo. Nesta mudança da relação entre teatro, cinema e televisão, a maneira de “fazer um nome” também mudou.

Com o sucesso de público das novelas, alguns atores e autores de teatro fizeram uma reconversão para a televisão. Cacilda Becker teve dificuldade para fazer esta reconversão do pólo clássico do teatro para a novela. Leila, no entanto, inicia sua carreira quando a novela está começando e, como novata, foi mais sensível e mais facilmente adaptável às exigências do novo. Através de suas carreiras pode-se perceber o contraste entre duas gerações de atrizes: Cacilda, formada pela atividade teatral clássica, e Leila, formada pela atividade de televisão e cinema, o que retrata diferentes estados do campo artístico.

Quando Leila se inseriu no campo artístico, o padrão cosmopolita do TBC já tinha sido deslocado pelo padrão nacional do Arena e do Oficina, no campo teatral. No cinema, o padrão nacionalista estava sofrendo tentativas de reformulações para competir com o padrão americano e conquistar um público maior. O filme *Todas as mulheres do mundo* (1967) é significativo destas transformações, ao se aproximar de uma temática urbana, em que o cinema tenta tomar o próprio mundo social de Leila como temática. O que se pedia a Leila é que ela vivesse nas

telas situações semelhantes (ou idênticas) às que ela vivia em sua vida pessoal. Leila não teve de se esforçar para internalizar padrões que não conhecia, como Cacilda. Leila viveu “ela mesma” ou seus semelhantes na tela. Enquanto Cacilda Becker precisou adquirir padrões muito diferentes dos seus para representar seus personagens, Leila representou padrões muito próximos aos seus e aos de seu meio. Neste sentido, ela não teve que perder comportamentos para adquirir outros, pôde ser “natural”, ser “ela mesma”. Leila encontrou um estado do campo artístico que permitiu que ela representasse situações muito próximas às de sua vida. O estilo de sua carreira artística foi simultaneamente uma forma de elaborar o seu próprio estilo de ser na vida pessoal.

Indivíduo e sociedade: o método de trajetória em ciências sociais

A utilização do método de trajetória em ciências sociais vem, necessariamente, acompanhada de uma discussão mais ampla sobre a questão da singularidade de um indivíduo *versus* o contexto social e histórico em que está inserido. Para Franco Ferrarotti (1983), por exemplo, cada vida pode ser vista como sendo, ao mesmo tempo, singular e universal, expressão da história pessoal e social, representativa de seu tempo, seu lugar, seu grupo, síntese da tensão entre a liberdade individual e o condicionamento dos contextos estruturais. Portanto, cada indivíduo é uma síntese individualizada e ativa de uma sociedade, uma reapropriação singular do universo social e histórico que o envolve. Se cada indivíduo singulariza em seus atos a universalidade de uma estrutura social, é possível “ler uma

sociedade através de uma biografia”, conhecer o social partindo-se da especificidade irredutível de uma vida individual. Ou, como afirma Norman Denzin (1984), o homem é “um singular universal”.

Um estudo inspirador para discutir a relação indivíduo e sociedade a partir de uma análise de trajetória é o de Norbert Elias (1994), *Mozart: sociologia de um gênio*. Este estudo é um importante referencial teórico para compreender o que uma determinada vida diz sobre o momento histórico, cultural e político em que ocorreu, sobre comportamentos e valores que reflete ou antecipa e as condições sociais existentes para o aparecimento de um artista singular. Norbert Elias estuda não apenas Mozart, mas a posição que o compositor ocupou na sociedade de sua época, as determinações que pesaram sobre seu destino pessoal e os constrangimentos que sofreu no exercício de sua criação. Elias revela que as razões pelas quais Mozart se sentiu um fracasso só podem ser entendidas considerando-se o conflito existente na Áustria, e em quase toda a Europa da segunda metade do século XVIII, entre os padrões de uma classe mais antiga, a aristocracia de corte, e os de outra, a burguesia em ascensão. Na geração de Mozart, um compositor que quisesse ter sua música reconhecida e garantir a subsistência dependia de um cargo numa corte. Elias lembra que os músicos eram tão indispensáveis nos palácios dos príncipes quanto pasteleiros, cozinheiros e criados: tinham o mesmo *status* na hierarquia da corte. Ao apresentar o modelo das estruturas sociais em que vivia um músico no século XVIII – e a posição dominante dos padrões cortesãos de comportamento, sentimento, gosto musical

e vestuário –, Elias demonstra o que Mozart era capaz de fazer como indivíduo, e o que não era capaz de fazer, apesar de sua grandeza e singularidade. Mozart viveu o drama de um artista burguês na sociedade de corte: a identificação com o gosto cortesão e a vontade de ter sua música reconhecida pela nobreza; e o ressentimento pela humilhação de ser tratado como serviçal pelos aristocratas da corte. Ao contrário do pai, nunca aceitou esta posição e, consciente do valor de sua música, queria ser reconhecido como igual (ou superior) por quem o tratava como inferior.

Elias mostra que o conceito de *gênio* é aplicado a Mozart com os olhos do presente, já que esta noção surgiu muito depois de sua morte, com o romantismo. Na sua época, era muito difícil se estabelecer como *artista autônomo* e conseguir “dar rédea livre às suas fantasias”, como Mozart desejava. Analisando a mudança na posição social do artista – do patronato ao mercado livre –, Elias lembra que Beethoven, nascido em 1770, quase 15 anos depois de Mozart, conseguiu com muito menos problemas libertar-se da dependência do patronato da corte, impor seu gosto a um público pagante e alcançar sucesso com a venda de suas composições para os editores. Mozart antecipou atitudes e sentimentos de um tipo posterior de artista: o artista livre, que confia, acima de tudo, em seu talento, numa época em que a estrutura social não oferecia tal lugar para os músicos. Mozart nasceu numa sociedade que não permitia a existência de um artista individualizado e independente, “foi um gênio antes da época dos gênios”.

Norbert Elias ajuda a compreender não só a vida de Mozart, mas a trajetória

de outros indivíduos considerados gênios, revolucionários, heróis ou loucos. Ao fornecer instrumentos para compreender como um indivíduo se transforma, após sua morte, em “gênio”, Elias nos permite pensar como indivíduos se transformam em modelos para as demais pessoas de suas sociedades e de suas épocas, como ocorreu com Cacilda Becker e Leila Diniz.

A trajetória de Cacilda Becker

Cacilda Becker Yáconis nasceu em Piraçununga, interior de São Paulo, no dia 6 de abril de 1921. Filha mais velha de uma professora primária e de um pai com profissão incerta, Cacilda teve duas irmãs: a também atriz Cleyde Becker Yáconis e a caçula, Dirce. Em 1928, o pai de Cacilda abandonou a esposa e as três filhas. Ela só voltou a vê-lo poucas vezes, na adolescência. Cacilda, aos nove anos, pela primeira vez pisou em um palco como “artista”, “num velho teatro, dançando”. Em 1932, mãe e filhas mudaram-se para Santos, onde sofreram com a miséria e com o fato de que a mãe “tinha o estigma de separada” (YÁCONIS, 1978, p. 13). Nesta vida de pobreza e sofrimentos, Cacilda começou a dançar “sem nunca ter tido aulas de dança ou ter ido assistir a um espetáculo musical”. O aprendizado artístico de Cacilda Becker foi considerado “instintivo” e baseado em sua “garra”, seu desejo de vencer e superar as dificuldades da infância e adolescência. Cacilda, desde cedo, deixou de ser apenas a “estrela” da família e dos amigos. Aos 12 anos, já dava espetáculos de dança no Teatro Coliseu, em Santos, ajudando a mãe a pagar os colégios das três filhas. A carreira artística parece ter surgido como uma possibilidade de ascen-

são financeira e uma forma de adquirir cultura e respeitabilidade. Cacilda formou-se no curso normal, em 1940.

Em um de seus recitais de dança, Cacilda conheceu Miroel Silveira, um adolescente que convivia com os “luminares” da arte e da inteligência de Santos. Miroel foi o responsável pela iniciação de Cacilda Becker no mundo do teatro. O capital social e cultural de Cacilda Becker foi adquirido através de um protetor que detinha alto capital cultural, escolar e social. É Miroel o racionalizador do projeto artístico de Cacilda, ao lhe mostrar que estava em uma idade avançada para investir na dança, carreira que exige investimentos precoces. Assim, Miroel indicou um novo caminho – o do teatro – e proporcionou condições para que Cacilda ingressasse no campo teatral. No dia 12 de abril de 1941, Cacilda estreou no Teatro do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro. Cacilda ingressou no teatro universitário sem ser universitária. Ao possuir um capital escolar, cultural, social e econômico inferior ao dos outros membros do grupo, para “fazer um nome”, Cacilda teve de internalizar rapidamente as formas de excelência do campo e “se fazer” através do esforço pessoal e dedicação. No dia 11 de outubro de 1948, Cacilda estreou no TBC. O processo de consagração de Cacilda Becker fez-se simultaneamente ao processo de consagração do TBC. Cacilda Becker teve apenas duas experiências cinematográficas e fez uma única novela.

Muitas críticas foram feitas a Cacilda Becker: acusaram-na de ter um sotaque “italianado”, um tom “acadêmico” ou “tebeciano”, de ser uma atriz “ultrapassada”, “à antiga”, “alienada” e “colonizada”, “pouco representativa de uma

maneira brasileira de representar". Estas acusações refletiam uma luta no interior do campo teatral. As lutas de um campo são sempre lutas de acusações, onde, na verdade, há uma disputa pela posição dominante. As disputas estéticas são transformadas em acusações concretas. Uma luta entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência. Esta luta espelhava a relação entre o campo artístico e o político, que se tornava cada vez mais evidente nos anos 60, podendo-se falar de uma subordinação do campo artístico ao político nessa década. Enquanto na década de 1950, a posição dominante era a ocupada pelo Teatro Brasileiro de Comédia, os anos 60 consolidaram a arte "engajada" como dominante no campo teatral e cinematográfico. Cacilda Becker, a atriz mais representativa do pólo dominante até então, que se caracteriza por um estilo de atuação consagrado pelo TBC, tornou-se um dos alvos preferidos dos que queriam inovar a arte teatral, torná-la "brasileira".

Apesar das acusações de "alienação" feita pelos "atuantes", Cacilda Becker foi eleita presidente da União Paulista da Classe Teatral (1961) e, depois, presidente da Comissão Estadual de Teatro (1968). Cacilda Becker foi perseguida por suas atividades políticas. A repressão e a censura forçaram alianças entre posições antagônicas do campo em contraposição aos detentores do poder político. Isto talvez possa explicar o fato de Cacilda ter-se tornado uma liderança da classe teatral, uma "personalidade-símbolo das lutas do teatro brasileiro nos anos de autoritarismo", como afirma Michalski (1985). Cacilda Becker, como a personificação da atriz clássica, "do tea-

tro pelo teatro", tornou-se, por excelência, a atriz que poderia confrontar-se com o poder político.

Da vida privada de Cacilda Becker sabe-se pouco. Os livros e reportagens sobre a atriz focalizam principalmente sua carreira artística e não a sua vida pessoal. O que pode ser um indicador importante para o contraste com a trajetória de Leila Diniz, em que ocorre exatamente o contrário. No dia 14 de junho de 1969, Cacilda morreu, após 38 dias em um hospital. Diagnóstico: aneurisma rotocerebral. Estava atuando em *Esperando Godot* de Samuel Beckett, onde interpretava o vagabundo Estragon, quando sentiu-se mal, durante o intervalo.

A trajetória artística de Leila Diniz

Criada em uma família com fortes investimentos em estudos e leituras, Leila foi a de menor capital escolar entre os cinco irmãos: ela abandonou os estudos, no segundo ano do clássico, período em que começou a freqüentar a noite carioca e faltar às aulas. A trajetória profissional de Leila iniciou-se bem cedo, com cerca de 15 anos, como professora do maternal e jardim da infância. Leila contou, na entrevista a *O Pasquim* (22), que deixou de ser professora por não se adaptar às exigências dos pais e diretores da escola. A escolha da profissão de atriz parece ser o resultado "natural" de sua inserção, através de namorados e amigos, em um meio artístico. Aos 14 anos, Leila já freqüentava os bares e restaurantes onde se reunia a boemia artística e intelectual do Rio de Janeiro, no circuito de Copacabana e Ipanema. Aos 17, foi morar com Domingos de Oliveira, dez anos mais velho,

já diretor de teatro. A partir de então, Leila iniciou sua carreira como atriz.

Cabe lembrar que, neste momento, final de 1964, a posição dominante no campo artístico estava sendo disputada por grupos de estéticas “engajadas” e de “vanguarda”, como o Arena e o Oficina, que se contrapunham ao Teatro Cacilda Becker, acusado de ter uma estética “alienada” e “elitista”. Também é o momento em que a televisão se consolida e passa a ser o principal mercado de trabalho para os atores. A primeira, e única, experiência de Leila com o “teatro sério” foi em *O Preço de um homem*, de Steve Passeur, produção do Teatro Cacilda Becker, que estreou no dia 20 de novembro de 1964.

Leila começou a fazer novela em 1965, época em que este gênero estava em franca consolidação. Nesse cenário, Leila despontou e tornou-se famosa, atuando em cerca de 12 novelas. Seus primeiros papéis foram pequenos, mas já em 1966 Leila começou a ter uma projeção maior quando trabalhou em *Eu compro essa mulher*, novela de Glória Magadan. Em 1966, Leila fez *O sheik de agadir*, outro grande sucesso da Globo, de Glória Magadan. Leila atuou em 14 filmes com diretores consagrados do Cinema Novo, filme de canção, comédias. O grande marco da carreira de Leila foi sua atuação em *Todas as mulheres do mundo*. Sua carreira no cinema foi muito irregular: pequenos papéis em alguns filmes e protagonista em outros, sem, no entanto, alcançar novamente o sucesso de *Todas as mulheres do mundo*. Em 1969, a situação política agravou-se, com o AI-5. A censura e a perseguição política tornaram-se ameaças cotidianas e alteraram o panorama artístico. O endurecimento do

regime militar afetou decisivamente a produção artística. O Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, instituiu a censura prévia e dificultou ainda mais a produção teatral, cinematográfica e televisiva. Alguns artistas foram perseguidos, presos, torturados, outros optaram pelo exílio. O tom programático da “arte engajada” dos anos 60 foi substituído por uma postura mais lúdica e hedonista, que enfatizava a transgressão comportamental. Já famosa no cinema e na televisão, Leila, após a entrevista a *O Pasquim*, em novembro de 1969, passou a sofrer uma série de problemas para conseguir emprego. As atuações de Leila no Teatro de Revista ocorreram nesse período de endurecimento do regime e podem ser percebidas como uma forma artística “alternativa” que surgia, representada pelo humor e irreverência de *O Pasquim*. A atriz, que rejeitava o “teatro sério”, atuou no Teatro de Revista, adaptado à Zona Sul do Rio de Janeiro. Pode-se aqui refletir se Leila não transformou a falta – o menor capital cultural e educacional – em recusa, escolhendo um campo profissional indeterminado e aberto, com possibilidades variadas, e impondo-se nele muito mais por seus comportamentos inovadores do que por seus dotes artísticos. O estilo de vida de atriz não só permite, como muitas vezes exige, de acordo com *Velho* (1977), um comportamento ético não-regrado, transgressor, desviante. Leila “inventou” a sua forma de ser atriz neste campo, construiu um “nome”, através de seus comportamentos percebidos como desviantes, principalmente no que diz respeito à moral sexual.

Inserindo-se em posições situadas em zonas de incerteza do espaço social, em uma profissão pouco “profissional-

lizada", mal definida em relação tanto ao acesso como às condições de exercício, Leila "inventou" a própria profissão, o próprio mundo e a si mesma. Russo (1991), ao analisar a trajetória de terapeutas corporais cariocas, encontrou "pessoas que inventaram-se a si mesmas", através da invenção de uma profissão. São pessoas que se afastaram do universo social de origem, em termos de opção de vida, valores e crenças, para ascender socialmente, para "se fazer" profissionalmente e existencialmente. São pessoas que, como Leila, "souberam transformar a marginalidade, a periferia, de defeito em qualidade. De problema a ser resolvido em vantagem", de "defeito em virtude" (RUSSO, 1991, p. 240-241). Pessoas que não quiseram, ou não puderam, fazer suas as regras e os comportamentos vigentes, estando "condenadas" a "inventar" um lugar no mundo e, portanto, "inventar" uma outra vida.

Leila encarnou ao extremo características, marcas e sinais que contrariavam os setores mais conservadores, fazendo delas os elementos indispensáveis para o seu sucesso. Superou o que poderia ser percebido como deficiências no campo artístico (indisciplina, inexperiência, ausência de "escola") em capital, ao elaborar sua trajetória artística por meio de papéis em que representa a si mesma ou pessoas de seu próprio mundo.

Dois estilos de "ser atriz"

Para Bourdieu (1983), não se pode pensar em cada um dos estilos de vida senão em relação a todos os outros estilos de vida, como distância, oposição, recusa, negação ou impossibilidade. As preferências, como lembra o autor, são afirmações de uma arte de viver que im-

plicam recusas a outras artes de viver. A busca da diferença não é, necessariamente, intencional, mas efeito das condições e disposições dos indivíduos, assim como da diferenciação do campo em que estes estão inseridos. É a própria lei do campo artístico, diz Bourdieu (1987), e não um vício de natureza, como pretendem alguns, que envolve os artistas na dialética da distinção cultural, muitas vezes confundida com a procura, a qualquer preço, de uma diferença capaz de livrá-los do anonimato. Bourdieu (1968) acrescenta que são poucos os agentes sociais que, como os artistas, dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros artistas, têm deles e do que eles fazem. Existir, no mundo artístico, é ser conhecido e reconhecido por "sinais de distinção": uma maneira, um estilo, uma especialidade, "afastamentos diferenciais que podem ser expressamente procurados e que tiram do anonimato e da insignificância" (BOURDIEU, 1968, p. 122). A concorrência e a busca de reconhecimento da originalidade fazem parte da lógica do campo artístico e compelem os artistas a romper continuamente com as normas estéticas vigentes. Os artistas procuram distinguir-se no estilo. Distinção que se constitui na confrontação com os demais estilos dentre os possíveis oferecidos no campo artístico.

A escolha da trajetória de Cacilda Becker para ser analisada em contraste com a de Leila Diniz deve-se, principalmente, ao fato de que Cacilda ocupa uma posição dominante no campo teatral no momento em que Leila inicia sua carreira. Cacilda Becker estréia no teatro em 1941, no Rio de Janeiro. Leila nasce quatro anos depois da estréia de Cacilda e, aos 19

anos, estréia em seu único papel no teatro “sério”, ao lado de Cacilda Becker. Leila teve uma carreira irregular como atriz, iniciada em meados da década de 1960 e interrompida, com sua morte, no início da década seguinte, dividida entre o cinema, a televisão e o teatro. Cacilda caracterizou-se como uma atriz de teatro, e sua participação no cinema e na televisão foi pouco significativa diante da trajetória teatral. Leila inicia sua carreira em um momento, como afirma Ortiz (1991, p. 34), “de grande efervescência e de criatividade cultural”, momento de formação de um público urbano, constituído pelas camadas mais escolarizadas da sociedade (universitários, estudantes secundaristas, professores), quando ocorre uma expansão de atividades como o teatro, o cinema e a televisão. Pode-se afirmar que Cacilda se insere em um estágio bastante embrionário do campo, quando não havia praticamente mercado de trabalho instituído para o ator. Ela é uma das primeiras atrizes profissionais do país e conquista uma posição dominante nesse campo no Teatro Brasileiro de Comédia. A trajetória de Cacilda é reveladora da construção do campo e da criação de um público teatral. Campo razoavelmente fluido e aberto, com fraco grau de institucionalização, que se forma com indivíduos com capitais bastante diferenciados. O confronto com a carreira de Cacilda Becker é exemplar na medida em que se percebe nitidamente, através dele, a internalização das necessidades da implantação de uma posição no campo teatral que correspondia aos padrões europeus do que era o melhor teatro, em que predominavam as peças clássicas e papéis que exigiam muito do ator.

Leila entra em um momento onde o campo está mais consolidado e mais competitivo, ao mesmo tempo em que se abrem espaços para a atuação no cinema e na televisão. Leila, como novata, que pretendia se inserir neste campo, ou era herdeira de um estilo de representar, que se corporificava em Cacilda Becker, ou criava um outro estilo, uma nova forma de ser reconhecida. Ela passou rapidamente pelo Teatro de Cacilda Becker para, em seguida, aceitar gêneros considerados menores, como novelas, filmes de cangaço e, posteriormente, Teatro de Revista. Apesar de reconhecer a existência de uma hierarquia de legitimidade entre o teatro, o cinema e a televisão, Leila a desrespeita. Trabalhando tanto com diretores do Cinema Novo como com Glória Magadan, autora de novelas fortemente criticada na época, Leila oscila entre uma posição de prestígio no mundo artístico e uma posição marginal neste mesmo mundo.

Leila, atriz, “inventou” um estilo e consolidou um nome no campo artístico por meio de papéis que se aproximavam de seus comportamentos na vida pessoal. Ao contrário de Cacilda, que “fez um nome” no teatro, Leila não deixou de ser uma boa atriz, para a época, mas “fez um nome” pela afirmação de determinados comportamentos femininos, na vida pessoal e na arte. O caráter distintivo de seu nome faz-se pela afirmação desses comportamentos. É esse fato que funda a especificidade de Leila no campo artístico.

A sobreposição de sua vida privada em sua imagem pública, o não-distanciamento entre o biográfico e o artístico, a utilização da própria vida como matéria-

prima de sua arte parecem ser fatores decisivos para explicar o sucesso de Leila Diniz. Há o encontro entre o desejo de elaborar um caminho próprio e a carreira artística como um meio que permitiu esta possibilidade. Atriz e personagens, na tela e na vida, misturaram-se. O *habitus*² de Leila parece ter encontrado no campo artístico seu espaço “natural” de realização. O meio artístico é fortemente diferenciado e preparado para estimular o trabalho de subversão ética e estética que Leila operou, já que este é um espaço que não só permite como, muitas vezes, exige um comportamento inovador, principalmente no que diz respeito à moral sexual. Leila encontrou no mundo artístico um espaço próprio, impondo-se mais como uma atriz que desenvolveu comportamentos inovadores do que como atriz propriamente dita. Mas é como atriz que seus comportamentos tiveram projeção pública, construindo-se, assim, a imagem socialmente reconhecida de uma mulher ousada, inovadora, “revolucionária”. O estilo de vida de atriz permitiu um tipo de comportamento que não foi possível em outras profissões, como, por exemplo, a de professora, que exige correção da linguagem e sobriedade do vestuário.

Michalski afirma que existem dois tipos de atores: aqueles que se *diluem*

na personagem, e aqueles que carregam intacta, de um desempenho para outro, a marca da sua própria personalidade. Acredito que Leila Diniz está mais próxima desse tipo de atriz que trazia a marca da sua própria personalidade em cada um de seus personagens, e Cacilda, a da atriz que se diluía no personagem. Leila Diniz pode ser percebida como uma atriz “autobiográfica” (COSTA, 1984), já que parece haver continuidade entre a atriz e seus papéis. Alguns de seus personagens foram uma espécie de “confissão” sincera de sua vida. Exercendo uma profissão que aceitou o seu comportamento transgressor, Leila pode ainda ser vista como desviante no próprio mundo artístico. Escolhia o trabalho pela “patota”, pelos amigos e não pelo trabalho em si. Tornou-se famosa muito mais pelos seus comportamentos transgressores do que por seu trabalho como atriz. “Artista na vida”, “revolucionária” que “mudou toda uma geração”, “símbolo”, “musa” e “mito”, essa é a Leila Diniz que ficou na lembrança, e não a atriz, que atuou em novelas, filmes e “ressuscitou” o Teatro de Revista. Enquanto Cacilda Becker, como lembrou Carlos Drummond de Andrade em um poema, era (e continua sendo, para muitos, até hoje) “a atriz”, a maior atriz do teatro brasileiro.

Abstract: *In this article I seek to examine how Cacilda Becker and Leila Diniz contributed to impose a specific definition of "being an actress" in Brazil. I also seek to understand how Leila Diniz became a revolutionary model for female behavior and Cacilda Becker became the most important reference in Brazilian theater world. By comparing these two life stories, I try to explain changes in female behavior during the 1960's, particularly those related to sexuality and motherhood.*

Keywords: *theater; gender relations; Brazilian actresses.*

Notas

¹ Excelentes análises sobre as transformações ocorridas nesse período podem ser encontradas em Ventura (1988) e Salem (1991).

² Para Bourdieu (1983), *habitus* é um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações e torna possível a realização de

tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas. Para o autor, o *habitus* é um conhecimento adquirido e também um capital e indica a disposição incorporada, quase postural, de um indivíduo em ação. Ele utiliza a noção de *habitus*, e não a de hábito, porque deseja enfatizar as capacidades "criadoras", ativas, inventivas, adaptativas, do *habitus* e do indivíduo, o que considera que a palavra hábito não faz.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean et al. *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- _____. *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. (Grandes Cientistas Sociais, 39).
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- COSTA, Alberto Coelho. *Cantoras de rádio: estudos sobre a imagem pública da estrela e sua autenticidade*. 1984. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)-Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1984.
- DENZIN, Norman. Interpretando as vidas das pessoas comuns: Sartre, Heidegger e Faulkner. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 29-43, 1984.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GÊNERO

- FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza. *Uma atriz*: Cacilda Becker. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- FERRAROTTI, Franco. *Histoire et histoires de vie*: le méthode biographique dans les sciences sociales. Paris: Librairie des Méridiens, 1983.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- POLLAK, Michael (Org.). *Le témoignage*: actes de la recherche en sciences sociales, Paris, n. 62/63, 1986.
- RUSSO, Jane Araújo. *O corpo contra a palavra*. 1991. Tese (Doutorado)-Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.
- SALEM, Tânia. Individualismo libertário no imaginário social dos anos 60. *PHYSIS*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1991.
- TODAS as mulheres do mundo. Direção e produção de Domingos de Oliveira. [S.l.]: D. O. Produções Cinematográficas, Saga Filmes, 1967. 1 videocassete.
- YÁCONIS, Cleyde. *Depoimentos IV*. Rio de Janeiro: MEC; FUNARTE; SNT, 1978.
- VELHO, Gilberto (Org.). Vanguarda e desvio. In: _____. *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- VENTURA, Zuenir. *1968*: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.