

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO/DOCTORADO) E
ASSUNTOS ESTUDANTIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Juliana Fernandes Besse Santos

BIOGRAFIAS DE ATRIZES BRASILEIRAS: ESTUDO COMPARATIVO DOS
CASOS DE FERNANDA MONTENEGRO E DE ROGÉRIA

Sorocaba/SP

2022

Juliana Fernandes Besse Santos

**BIOGRAFIAS DE ATRIZES BRASILEIRAS: ESTUDO COMPARATIVO DOS
CASOS DE FERNANDA MONTENEGRO E DE ROGÉRIA**

Dissertação apresentada para a
obtenção do título de mestre no
Programa de Pós- Graduação em
Comunicação e Cultura da Universidade
de Sorocaba (Uniso).

Área de Concentração: Mídias

Orientadora: Prof.^a Dra. Monica
Martinez

Sorocaba/SP

2022

Ficha Catalográfica

Santos, Juliana Fernandes Besse

S235b Biografias de atrizes brasileiras: estudo comparativo dos casos de Fernanda Montenegro e de Rogéria / Juliana Fernandes Besse Santos. -- 2022.

118 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Monica Martinez.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2022.

Elaborada por Maria Carla Pascotte Freitas Gonçalves – CRB-8/6721

JULIANA FERNANDES BESSE SANTOS

**BIOGRAFIAS DE ATRIZES BRASILEIRAS: ESTUDO COMPARATIVO DOS
CASOS DE FERNANDA MONTENEGRO E DE ROGÉRIA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura

Orientadora: Prof.^a Dra. Monica Martinez

Sorocaba/SP

2022

JULIANA FERNANDES BESSE SANTOS
BIOGRAFIAS DE ATRIZES BRASILEIRAS: ESTUDO COMPARATIVO DOS
CASOS DE FERNANDA MONTENEGRO E DE ROGÉRIA

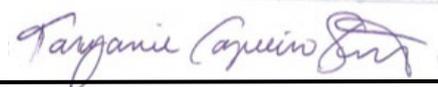
Dissertação aprovada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre no Programa
de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura
da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em: 19/12/2022.

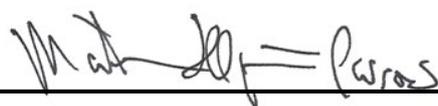
BANCA EXAMINADORA



Prof^a. Dr^a. Monica Martinez (Orientadora) – Uniso



Prof^a. Dr^a. Tarcyanie Cajueiro Santos – Uniso



Prof. Dr. Mateus Yuri Passos – UMESP

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha orientadora Monica Martinez por toda a paciência e gentileza. Sem ela não teria nem mesmo encontrado um tema adequado para essa pesquisa. Agradeço também aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura que me ensinaram tanto. E aos meus colegas do programa que sempre me ajudaram em momentos confusos.

Agradeço também aos meus pais que estão e sempre estiveram ao meu lado, me incentivando a buscar o meu caminho através dos estudos. Aos meus queridos amigos e professores da graduação, sem todo o companheirismo e a sabedoria deles durante os três anos da minha graduação eu não teria chegado até aqui.

Também não posso deixar de agradecer imensamente ao Jonathan, meu amado namorado e uma das melhores pessoas que eu já conheci, obrigada por torcer tanto por mim e por me ouvir falar incansavelmente sobre a minha pesquisa.

Um agradecimento muito especial a todas as vozes presentes nesta pesquisa que faço com tanto carinho. Especialmente a Prof^a. Dra. Dodi Tavares Borges Leal da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) e a Renata Carvalho, por me fazerem compreender melhor através de suas pesquisas a importância da verdadeira inclusão no campo teatral.

E logicamente às maravilhosas Fernanda Montenegro e Rogéria. Sei que provavelmente essa pesquisa não chegará até elas, mas quero expressar que para mim foi uma honra dedicar minha pesquisa a essas mulheres incríveis. Obrigada por me inspirarem tanto, não apenas nessa pesquisa, mas também na minha jornada pelo teatro, que é tão valioso e necessário para mim.

Serei sempre grata!

“Ninguém faz teatro sem medo, ainda que o faça na extrema coragem” – Fernanda Montenegro.

Resumo: Essa pesquisa tem como objetivo comparar as biografias de duas atrizes brasileiras, Fernanda Montenegro (2019) e Rogéria (PASCHOAL, 2016). Por meio da comparação das duas obras biográficas, pretendemos analisar a perspectiva de uma obra sobre uma atriz brasileira cisgênero e uma atriz brasileira travesti. Do ponto de vista teórico sobre Jornalismo Literário, fundamentamos a pesquisa principalmente na proposta de Wolfe (2005), incluindo os estudos sobre biografias lineares de Sérgio Vilas-Boas (2014) e fractais de Felipe Penna (2004). Este trabalho emprega a análise de conteúdo na abordagem de Bardin (2015). Os achados sugerem que a escrita de obras biográficas sobre atrizes (cisgênero e trans) pode ser de grande valia para podermos conhecer melhor a participação das mulheres na construção do teatro brasileiro. E que existem muitas formas de escrever uma biografia e cada uma tem o seu mérito. Contudo, do ponto de vista narrativo, nota-se que o resultado pode depender menos do gênero da biografada e mais da estratégia adotada pelo (a) autor (a), bem como do conhecimento e treino no uso das abordagens estéticas sugeridas por Wolfe, a saber construção cena a cena; diálogos; ponto de vista e símbolo de status de vida. Em ambos os casos analisados, por exemplo, não houve o uso da construção cena a cena, o que poderia ter aumentado a experiência imersiva na leitura das obras se empregado.

Palavras-chave: jornalismo literário; biografias; teatro; gênero; mulheres.

Abstract: This research aims to compare the biographies of two Brazilian actresses, Fernanda Montenegro (2019) and Rogéria (PASCHOAL, 2016). Through the comparison of the two biographical works, we intend to analyze the perspective of a work about a cisgender Brazilian actress and another about a transvestite Brazilian actress. From the theoretical point of view on Literary Journalism, we base the research mainly on Wolfe's proposal (2005), including the studies on linear biographies by Sérgio Vilas-Boas (2014) and fractals by Felipe Penna (2004). This paper employs content analysis in Bardin's approach (2015). The findings suggest that writing biographical works about actresses (cisgender and trans) can be of great value so that we can better understand the participation of women in the construction of Brazilian theater. And that there are many ways to write a biography and each one has its merit. However, from the narrative perspective, the result may depend less on the gender of the biographer and more on the strategy adopted by the author, as well as the knowledge and training in the use of the aesthetic approaches suggested by Wolfe, namely scene by scene construction; dialogues; point of view and life status symbol. In both of the analyzed cases, for example, there was no use of scene-by-scene construction, which could have increased the immersive experience in reading the works, if employed.

Keywords: literary journalism; biographies; theater; gender; women.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1. Introdução..... | 12 |
| 2. Teatro brasileiro: um breve histórico | 18 |
| 3. As mulheres no teatro brasileiro e o contexto do feminismo e da perspectiva <i>Queer</i> | 29 |
| 3.1 Dramaturgas Brasileiras..... | 37 |
| 3.2 Fernanda Montenegro: A Grande Dama do Teatro Brasileiro..... | 46 |
| 3.3 Questões de gênero..... | 60 |
| 3.4 Rogéria: Outra Grande Dama do Teatro Brasileiro | 66 |
| 4. Estudos biográficos: um breve estado da arte | 71 |
| 4.1 Um breve estudo sobre a biografia “ <i>Morte no Paraíso</i> ”, a autobiografia de <i>Stefan Zweig</i> , “O Mundo de Ontem: Memórias de um Europeu”. | 78 |
| 4.2 Mestres das biografias de artistas: Ruy Castro e Lira Neto | 81 |
| 4.3 Biografias de Outras Artistas Brasileiras | 86 |
| 5. Abordagem metodológica comparativa e análise das biografias de Fernanda Montenegro e Rogéria..... | 91 |
| 5.1 Análise morfológica | 94 |
| 5.2 Análise de conteúdo a partir da perspectiva de Tom Wolfe | 97 |
| 5.3 Análise da Biografia de Fernanda Montenegro na perspectiva de Wolfe | 99 |
| 5.4 Análise da Biografia de Rogéria na perspectiva de Wolfe..... | 101 |
| 5.5 Outros Aspectos Analisados | 103 |
| 5.6 Comparação das Obras a Partir Perspectiva de Wolfe | 107 |
| 6. Considerações Finais | 111 |
| Referências..... | 114 |

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - Leilah Assunção..... | 43 |
| Figura 2 - Consuelo de Castro | 44 |
| Figura 3 - Isabel Câmara..... | 45 |
| Figura 4 - Arlette Pinheiro Monteiro ou Fernanda Montenegro aos três anos de idade | 49 |
| Figura 5 - Fernanda na rádio MEC..... | 50 |
| Figura 6 - Cartões escritos por Fernando Torres | 58 |
| Figura 7 - Fernanda e Fernando com seus filhos: Fernanda Torres e Cláudio Torres..... | 59 |
| Figura 8 - Retrato de Bob Wolfenson, 1995 | 59 |
| Figura 9 - Rogéria | 70 |
| Figura 10 - Stefan Zweig | 81 |
| Figura 11 - Alberto Dines | 81 |
| Figura 12 - Carmem Miranda | 84 |
| Figura 13 - Ruy Castro | 84 |
| Figura 14 - Maysa | 86 |
| Figura 15 - Lira Neto | 86 |
| Figura 16 - Capa da biografia de Nany People | 88 |
| Figura 17 - Capa da biografia de Laura Cardoso | 88 |
| Figura 18 - Outras biografias da coleção Aplauso..... | 89 |
| Figura 19 - Capa da biografia de Fernanda Montenegro | 90 |
| Figura 20 - Capa da biografia de Rogéria | 91 |
| Figura 21 - Marta Góes | 96 |
| Figura 22 - Marcio Paschoal..... | 96 |
| Figura 23 - Montagem presente na biografia de Rogéria, escrita por Marcio Paschoal (2016) | 97 |
| Figura 24 – Retrato de Fernanda Montenegro produzido por Bob Wolfenson (foto da contracapa da biografia da artista)..... | 110 |
| Figura 25 - Foto do acervo pessoal de Fernanda. Tirada pelo diretor Zbigniew Ziembiski na peça "A volta ao lar" | 110 |
| Figura 26 - Foto do acervo pessoal de Rogéria no espetáculo "Divinas Divas", que reuniu um grande número de travestis pioneiras | 110 |

1. INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema dessa pesquisa começou antes mesmo da graduação. Quando comecei a estudar teatro eu me interessei tanto em atuar quanto em escrever, mas os livros e as apostilas não destacavam nenhuma dramaturga e atrizes eram mencionadas de forma breve. Isso me inquietou muito e me fez questionar a razão pela qual as mulheres eram invisíveis na história do teatro.

Desta forma, o primeiro capítulo desta pesquisa narra de forma breve a história do teatro no Brasil, desde a vinda do padre José de Anchieta no século XVI, passando pelo século XVII com o rompimento da arte teatral brasileira com os moldes portugueses, destacando os primeiros teatros construídos no nosso país. Chegamos aos meados do século XIX com a identidade do nosso teatro melhor estruturada e, dessa forma, os primeiros grupos começam a se formar, junto com os primeiros dramaturgos brasileiros. A história da política está atrelada à história do teatro, especialmente aqui no Brasil. O século XX foi marcado por conflitos políticos, especialmente na década de 1960. Nessa época o teatro brasileiro passou por muitas mudanças e enfrentou com valentia a repressão imposta nesse período da nossa história.

O segundo capítulo discorre a respeito das mulheres no teatro brasileiro e o contexto do feminismo e da perspectiva *queer*. Parto da premissa de que é importante analisar o papel da mulher no campo do teatral ocidental. Podemos considerar que o teatro ocidental teve seu início na Grécia Antiga, por volta do século V a.C. Nas Grandes Dionisíacas, ou seja, nos grandes festivais teatrais que aconteciam em Atenas. As mulheres eram restringidas a somente assistir aos dramas, já que as comédias eram muitas vezes consideradas obscenas. Por muito tempo mulheres foram proibidas de atuar. Quando havia uma personagem feminina nas peças, os antigos gregos colocavam em cena meninos que ainda não tivessem passado pela puberdade, se aproveitando assim da voz “suave” deles. É importante observar o início da participação feminina no teatro ocidental, para compreendermos como a autoridade feminina é necessária para o campo teatral.

Neste mesmo capítulo, com base nos estudos da historiadora Joan Scott (1995), iremos analisar como os símbolos culturais afetam a interpretação de gênero. A autora analisa o uso da palavra “gênero” em sua pesquisa, do ponto de vista histórico. Segundo a autora, a palavra pode ter o seguinte sentido: “‘Gênero’, como substituto de ‘mulheres’, é igualmente utilizado para sugerir que a informação a respeito das mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica no estudo do outro” (SCOTT, *Gênero: Uma Categoria Útil Para Análise Histórica*, 1995, p. 7). Compreendendo a citação, podemos considerar que o estudo acerca do “universo feminino” é um produto do “universo masculino”, ou seja, tudo que mulheres produzem são na verdade de propriedade intelectual masculina. Scott também diz em uma de suas pesquisas (1988, p. 2) que o “gênero é a organização social da diferença sexual. [...] Não podemos ver as diferenças sexuais a não ser como uma função de nosso conhecimento sobre o corpo, e esse conhecimento não é puro”. A respeito desses estudos pretendemos organizar na dissertação qual seria o significado cultural da palavra gênero, para poder especificar de forma mais precisa a importância que é uma mulher ter destaque em uma área de trabalho dominada a princípio por homens. E o mais importante, o que é ser mulher?

A autora Linda Nicholson (2000) também especifica o conceito da palavra gênero em seu artigo. “‘Gênero’ tem suas raízes na junção de duas ideias importantes do pensamento ocidental moderno: a da base material da identidade e da construção social do caráter humano” (NICHOLSON, *Interpretando o Gênero*, 2000, p. 10).

No capítulo 2 também destacamos alguns estudos sobre pessoas que possuem o Intersexo. Termo referente às pessoas que nascem com anatomia reprodutiva ou sexual não binárias. Procuramos apresentar de forma mais técnica, com base nas referências teóricas utilizadas, as condições físicas que fazem uma pessoa ser considerada Intersexo.

Além disso investigamos a questão de pessoas que não se identificam com os gêneros binários, através dos estudos da filósofa Judith Butler em seu livro “*Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*” (2003). Nessa obra Butler compreende que o gênero é uma construção cultural, que nós performamos comportamentos ligados aos gêneros binários e que podem sim

existir mais do que dois gêneros. A filósofa também investiga estudos anteriores focados nos estudos de gênero, como os estudos de Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, entre outros. A identidade *Queer* também se encontra nas pesquisas de Butler.

Consideramos importante narrar o motivo pelo qual a pesquisa se refere tanto as atrizes trans (um termo que pode referir-se a pessoas transexuais, trangêneros e travestis, ou seja, aquelas que não se identificam com o gênero que lhes foi designado ao nascer), quanto as atrizes cisgênero (isto é, quando a pessoa se identifica com o gênero que lhe foi designado ao nascer). Como mulher cisgênero e heterossexual, tenho muitos privilégios na sociedade em que vivo. Mas a vivência de uma mulher cis e hétero jamais será a mesma vivência de um homem cisgênero e heterossexual. Reconheço que tenho meus privilégios e nunca compreenderei de fato todo o sofrimento de mulheres e homens trans, ou pessoas *Queer*.

Mesmo assim tenho traumas por conta do meu gênero, considerando que, como muitas pessoas, tenho muitos problemas com meu próprio corpo. O assédio sexual teve início no começo da minha puberdade. Todos falam o que querem sobre o meu corpo e eu preciso tomar muito cuidado para não fazerem o que querem com ele. Parece que nesse mundo em que vivemos é vergonhoso e errado ser uma mulher, que temos que pagar um preço pelo nosso gênero. Não odeio ser mulher, mas não aprecio ser mulher no mundo em que vivo. Compreendo que minhas questões não são as mesmas de uma mulher trans. Mas por ser uma mulher que vive em um mundo tão machista, reconheço quando uma outra mulher está sendo desrespeitada, especialmente no contexto físico e sexual. Mulheres trans precisam conviver constantemente com o assédio sexual, seus corpos são objetos de desejo, mas não são amados (na maioria das vezes). Se elas não se encaixam nos padrões estéticos são logo destituídas de seu gênero, convivem com o ódio e a intolerância. Seu intelecto e trabalho raramente são devidamente valorizados, principalmente no campo artístico, que conta uma mentira através de uma diversidade disfarçada.

Por esse motivo destaco Rogéria, uma das atrizes mais importantes na história da arte da atuação em nosso país. Mesmo que durante a época em que viveu o debate sobre a diversidade de gênero não tivesse tanto espaço. Quando

lemos a biografia da atriz podemos notar facilmente que a visão que tinha em relação a sua identidade de gênero é muito contraditória, Rogéria tinha algumas reservas sobre seu aspecto físico. Sobre o filme *O sexualista* (1975), Rogéria apresentou a seguinte opinião para Paschoal: “Na cena final, quando minha personagem, Candy, é desmascarada, há um nu total, plano de costas [...] Na hora pedi uma dublê, de preferência uma figurante com o corpo belíssimo. Imagina se eu ia fazer essa cena, nua, correndo com o saco aparecendo” (PASCHOAL, 2016, p. 132). Nos dias atuais sabemos que essa fala não seria muito adequada, mas Rogéria viveu em uma época que ter orgulho de ser uma travesti era extremamente errado. Como artista, Rogéria ainda é um marco para as atrizes brasileiras e merece ser reconhecida por seu comprometimento e amor com a arte.

Nesse momento de vida, Astolfo, como Rogéria, pensava, andava, cantava, falava e vestia-se como mulher, embora jamais quisesse ser uma. Via-se como um artista, antes de qualquer coisa. Sempre conviveu com o risco de se expor e parecer ridículo. Sua personalidade, no entanto, o fez duro na queda frente aos desafios. “É muito tênue o fio que separa o ridículo do sublime. Para algumas pessoas, devo parecer ridícula, mas sempre me achei sublime” (PASCHOAL, 2016, p. 130 e 131).

Ainda nesse segundo capítulo é analisada a obra biográfica de Fernanda Montenegro. Que é um relato feito pela própria atriz, discorrendo sobre a história de sua família, sua história como atriz e cidadã brasileira. É interessante observar que o título de sua obra é “Prólogo” (a primeira parte do livro) – parte do livro em que a atriz conta não sua própria história, mas sim a história de seus ancestrais. “Ato” (segunda parte do livro) – essa é a maior parte da biografia, que relata as vivências, as interações e os pensamentos da atriz em vários momentos de sua vida, desde a infância até a idade madura. “Epílogo” (terceira parte do livro) – essa breve parte do livro é uma reflexão de toda uma vida e de certa forma a despedida inevitável que todos nós um dia teremos que fazer. E muitos momentos da obra Montenegro discorre sobre sua condição de mulher e artista, afinal sua carreira começou em uma época em que mulheres artistas eram consideradas prostitutas.

Durante essa pesquisa aprendi muito sobre a trajetória das mulheres no teatro brasileiro, aprendi que durante a década de 1960 as mulheres dominavam

o setor da dramaturgia brasileira. Finalmente tive acesso aos textos das dramaturgas do meu país e pude notar que na maioria deles o tema era justamente a luta feminista, mesmo que algumas dramaturgas não admitissem que este era o conteúdo (a luta feminista no Brasil era mal vista), mas lendo o conteúdo ficou muito claro que nessa época as mulheres tinham muito a dizer e que não ficaram mais caladas.

Isabel Câmara escrevia muito sobre a solidão das mulheres, como se casar e ter filhos era uma obrigação, escrevia também sobre o relacionamento entre duas mulheres que tinham personalidades opostas. Em *As Moças* (1969), a violência de mulheres contra outras mulheres no espaço doméstico é destacada na peça, a filósofa Marilena Chauí diz que:

Creemos que as mulheres praticam sobre outras vários tipos de violência porque reproduzem sobre as outras o mesmo padrão de subjetividade (outorgada), isto é, encaram as outras e esperam que estas se encarem a si mesmas como seres para outrem (CHAUÍ, 1984 apud VINCENZO, 1992, p. 125).

Consuelo de Castro mostrou a rebelião da juventude daquela geração com seus textos. A peça teatral *À Flor da Pele* (1969) é oposta a peça teatral *À Prova de Fogo* (1968), no sentido de possuir uma perspectiva de uma mulher, enquanto que na peça de 1968 a visão dos acontecimentos da dramaturgia é predominantemente de um homem. No texto dramático a autora questiona as aflições existenciais de Verônica que vive em conflito com seu amante Marcelo. Os principais problemas do casal são causados pelas diferenças de suas respectivas gerações. Verônica é mais nova que Marcelo e tem ânsia por mudanças (especialmente no cenário político da época), enquanto seu amante mostra-se conformado com a situação atual.

De qualquer forma, se é verdade que *À Flor da Pele* ficará como registro da atmosfera conturbada de certo período da vida do país, pode-se dizer que Verônica ficará na dramaturgia brasileira como retrato da mulher que a viveu, vivendo um dos momentos fundamentais de sua luta e da passagem para um novo estágio de emancipação. Um momento intensamente doloroso, mas decisivo (VINCENZO, 1992, p. 120).

Leilah Assunção escreve sobre o grito da sexualidade das mulheres. A peça teatral *Fala Baixo Senão Eu Grito* (1969), possui um final em aberto, como todas as peças de Assunção. A protagonista de sua peça é uma mulher comum e não uma heroína em um mundo hostil. Mariazinha lida com inquietações do cotidiano de mulheres comuns, na sociedade brasileira da década de 1960, como a solidão e a repressão linguística (pelo fato de precisar medir as palavras) e sexual que assola as mulheres.

No seu trabalho de fazê-la acordar, o Homem fará inclusive uma tentativa de liberá-la pela palavra. Em uma cena particularmente engraçada (mas angustiante para Mariazinha), como um professor paciente a princípio, e irritado depois, esforça-se por fazê-la dizer um palavrão; depois de muita relutância, ela o repete como quem abre uma janela para respirar (VINCENZO, 1992, p. 94 e 95).

O terceiro capítulo da dissertação concentra-se em estudos biográficos. Nesse capítulo procuramos investigar o conceito do termo “biografia” e como os textos biográficos se relacionam com o Jornalismo Literário a partir das contribuições de estudiosos como Edvaldo Pereira Lima, Felipe Pena, Sérgio Vilas-Boas, entre outros. Discorreremos também sobre a importância da memória na elaboração dos textos biográficos. Procuramos especificar as principais diferenças dos textos biográficos lineares (propostos por Sérgio Vilas-Boas) e textos biográficos fractais (propostos por Felipe Pena).

Ainda nesse capítulo investigamos a biografia “*Morte no Paraíso*” (1981), a autobiografia de *Stefan Zweig* e “*O Mundo de Ontem: Memórias de um Europeu*” (1942). Isso porque a biografia, datada de 1981, foi a primeira escrita por um jornalista, Alberto Dines, baseando-se na autobiografia de Zweig.

Foram destacados também Ruy Castro e Lira Neto, dois grandes biógrafos brasileiros que já escreveram sobre grandes artistas, como Carmem Miranda e a cantora Maysa. Além disso, o terceiro capítulo cita de forma breve outras biografias de atrizes brasileiras e observa os motivos que levam mulheres a serem menos protagonizadas em textos biográficos, baseando-se nos estudos de Felipe Adam (2022).

O quarto e último capítulo da dissertação tem como foco a Abordagem Metodológica comparativa e análise das biografias de Fernanda Montenegro e Rogéria. Nosso objetivo é analisar as principais especificidades das biografias de ambas as atrizes, e observar como são elaboradas as biografias de uma atriz cisgênero e uma atriz trans.

A biografia de Montenegro contou com a colaboração de uma jornalista, Marta Góes, e a biografia de Rogéria foi feita por um escritor, Marcio Paschoal, por esse motivo a organização das duas obras é diferente. Procuramos sintetizar as principais diferenças e semelhanças das duas obras biográficas por meio da elaboração de tabelas. A primeira tabela faz a comparação morfológica entre as duas obras. Já a segunda tabela compara os conteúdos das respectivas obras.

O quarto capítulo também analisa as duas biografias a partir das categorias propostas por Tom Wolfe, em “o Radical Chique e o Novo Jornalismo” (2005). Essas categorias propostas por Wolfe são: 1) cena a cena; 2) diálogos; 3) pontos de vista; e 4) símbolo de status de vida. Por meio da análise dessas categorias, discutiremos se as obras biográficas de Montenegro e Rogéria atendem as demandas estéticas propostas por Wolfe, nomeadamente no contexto do Novo Jornalismo.

Por fim, nas considerações finais trazemos o percurso da pesquisa, os achados e também os limites deste estudo, apontando novas investigações que possam contribuir para o campo.

2. Teatro brasileiro: um breve histórico

De um ponto de vista estritamente histórico, contudo, podemos compreender que o teatro surgiu no Brasil a partir do século XVI, como uma propaganda político-religiosa. Segundo Ana Paula Agostini Leal El Khouri (2013, p. 61), a primeira pessoa a propagar a arte do teatro em nosso país foi o padre José de Anchieta, autor de alguns autos¹, que tinham como intuito catequizar os

¹ Textos teatrais muito populares na Era Medieval que narravam a vida de Cristo, dos santos e dos mártires que morreram em nome da fé cristã. Os autos mais populares estavam relacionados ao Natal, à Paixão de Cristo e à Ressurreição. A maioria desses textos medievais eram de autores anônimos, mas se analisarmos a história poderemos encontrar um grande nome que soube trabalhar esse gênero muito bem: trata-se de Gil Vicente. Embora seus autos possuíssem uma organização teatral mais próxima do Renascimento do que da Era Medieval.

nativos brasileiros. O teatro vindo de Portugal até o Brasil era usado como instrumento pedagógico e não como uma forma de arte.

José de Anchieta chegou ao Brasil juntamente com a Companhia de Jesus em 1553. Deixou um legado muito importante para a literatura quinhentista brasileira, mostrando aos nativos brasileiros toda uma nova cultura, convertendo muitos deles ao cristianismo por meio do trabalho missionário.

A primeira peça representada em nosso país ocorreu provavelmente no Natal de 1561: o Auto da Pregação Universal, que recebeu esse título pelo fato do auto estar escrito nas três línguas mais faladas da América Portuguesa: a Língua Brasílica (contendo suas variantes em Tupinambá e Tupi), em castelhano e no Português de Portugal.

No teatro de Anchieta podemos observar o largo emprego dos sermões em que se buscava apresentar reflexões sobre a vida, seu destino e como seguir o caminho de Cristo podia trazer a paz para a alma humana, além da música e da dança. Os autos encenados na época mantinham-se fiéis às tradições medievais religiosas, mas incluíam diversos elementos populares associados a costumes e maneiras de nativos brasileiros. As peças de Anchieta faziam uso das “moralidades”², nas quais um personagem ruim se tornava bom.

Segundo o escritor Sábado Magaldi (2013, p. 62), o período posterior à Anchieta representa “um vazio de dois séculos”. Nessa época foram apresentadas apenas duas peças teatrais de Cláudio Manoel da Costa e de Manoel Botelho, tidas como dramaticamente nulas. Podemos considerar que o período foi vazio na questão teatral pela falta de documentação bibliográfica, e também pelas várias modificações sociais pelas quais passava o Brasil.

Ao longo do século XVII, contudo, o teatro brasileiro começa a ser praticado, ainda que de forma tímida. São apresentados espetáculos teatrais em conventos, igrejas, no interior dos palácios e nos adros. Aproximadamente entre 1760 e 1795, a Igreja Católica continua a ter um importante papel na propagação do teatro no país.

²Tratavam-se de textos didáticos e moralizantes. Os personagens desses textos eram anjos, que representavam as virtudes e lutavam contra os demônios, que tinham um tom mais cômico e faziam uso de uma linguagem mais obscena e popular.

As atividades teatrais começam a sair do ambiente da igreja por meio da própria autoridade eclesiástica, que se preocupou na época com certos excessos, assumindo uma tomada de consciência maior a respeito da importância das atividades teatrais por parte da autoridade civil. O édito de 17/07/1777 recomendava a construção de espaços teatrais públicos, permanentes e confortáveis, reconhecendo o teatro como escola de valor, de moral, de política e fidelidade a soberania da época.

São construídos teatros no Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Recife e Porto Alegre. A atividade teatral longe das igrejas encontrava novos e mais adequados templos nas várias Casas de Comédia e Casas de Ópera. O termo Ópera, no contexto brasileiro, aplica-se a qualquer peça que intercalasse números de canto com trechos falados, promovendo a parte musicada de acordo com os recursos locais.

No final do século nota-se o desejo de fugir do amadorismo. Durante os três séculos em que o teatro brasileiro teve interferências do domínio português, podemos dizer que essa linguagem da arte oscilou entre três sustentáculos: a Igreja Católica, o ouro e o governo. Somente em meados do século XIX, o teatro brasileiro começa a construir seu definitivo caráter individual.

Segundo Heliodora, todo teatro começa de forma tardia e, no caso do brasileiro:

Acontece que, na Europa, todos tiveram tempo para suas culturas amadurecerem de dentro para fora, mesmo que com ocasionais intervenções externas, mas o Brasil, como outros países da América, recebeu uma cultura pronta, que já tinha produzido até um Camões, e foi obrigado a assimilar o que lhe foi imposto para, só aos poucos, transformar o herdado em algo seu (HELIODORA, 2008, p. 151).

A Comédia Brasileira foi o primeiro passo na busca de uma identidade teatral. No ano de 1838 foram lançadas peças como *O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves Magalhães, e *Juiz da Roça*, obra de Martins Penna (1815 – 1848) – autor que marca o início da comédia brasileira. Gonçalves Magalhães (1811 – 1882) havia chamado a atenção para o tema da nacionalidade, fator que tardiamente iria criar condições capazes de libertar o teatro brasileiro das influências esterilizantes dos colonizadores. Magalhães teria ainda outro mérito,

ainda que de forma indireta: o de lançar o primeiro grande ator brasileiro: João Caetano.

Fundador da comédia de costumes brasileira³, Martins Penna escreveu durante sua carreira vinte comédias e seis dramas, que foram essenciais por levar aos palcos a vida do país na primeira metade do século XIX. Apesar de suas contribuições, o teatro de Penna não resiste às críticas e às análises mais profundas. Embora o autor fizesse um bom uso da linguagem mais popular, suas obras não correspondiam à estrutura colonialista da época, detendo-se em sátiras artificiais pouco acessíveis ao público de hoje. No entanto, a qualidade de suas obras superou os defeitos e muitas de suas peças são remontadas até hoje, obtendo êxito em suas reproduções, como *O Noviço*.

Na linha da comédia de costumes iniciada por Martins Penna, destacam-se França Júnior (1838 – 1890) e Artur Azevedo (1855 – 1908). O primeiro acabou derivando para a vulgaridade que caracterizava os espetáculos do final do século XIX. Suas personagens pertencem a que ainda hoje constitui o zoológico burlesco brasileiro.

Artur Azevedo foi a personalidade mais popular do teatro brasileiro na segunda metade do século XIX. Pessimista e amargo, Azevedo soube mascarar essas qualidades na maioria de suas obras teatrais. Ele também retrata fielmente a realidade do teatro brasileiro nas três primeiras décadas do século XX.

O desejo por renovação carregava a atmosfera da época. Por conta disso, o surgimento de um teatro de argumento nacionais começou a despontar na nação por meio da fase romântico-naturalista.

Gonçalves Dias (1823 – 1864) foi o maior poeta romântico, e também o mais representativo dramaturgo da segunda metade do século XIX. Seu gênero poético critica o poder absolutista que se mantinha no país devido a colonização portuguesa. Suas tragédias eram inspiradas na tipicamente romântica luta heroica do homem leal, honesto e inteligente contra seu destino e a inevitável

³ Eram peças curtas, de um ato. Superficiais que não exploravam as personagens de forma profunda, remontando estereótipos. Suas cenas eram intercaladas em cenas rurais e urbanas, e consistiam em uma apresentação dos problemas, resolução cômica dos empecilhos e um final feliz.

finitude da existência humana. *Leonor de Mendonça* é considerada sua obra-prima.

Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar tiveram relativa importância nas incursões teatrais nessa fase romântico-naturalista.

O Teatro de Revista surge logo após a fase romântico-naturalista. Gênero teatral descendente das revistas francesas e portuguesas, a revista brasileira tinha a vida na capital federal e a vida na corte como tema principal. Lançava críticas divertidas sobre os acontecimentos, personagens e locais do Rio de Janeiro. Era cheia de humor, música, críticas aos políticos e à política, colocava personagens conhecidos no cotidiano do povo brasileiro, permitindo que o público se reconhecesse por meio dos tipos populares.

A partir de 1922, a presença do rádio estabelece uma correlação perfeita com a ascensão da música popular brasileira (MPB) e essa união vai desembocar também nas revistas. Muitas músicas, incluindo as marchinhas de carnaval, foram lançadas através do teatro. Desse modo, surge então a Revista Carnavalesca.

Na década de 1950, após uma queda no interesse popular, a revista chega ao auge com Walter Pinto, e em seguida, desaparece como gênero de forte presença.

O começo do século XX ficou marcado por ser talvez o período mais crítico do teatro brasileiro. Com grandes autores como Coelho Neto, Goulart de Andrade, João do Rio, Gastão Tojeiro, Roberto Gomes e Paulo Gonçalves. A época também registra nomes de grandes atrizes e atores como Itália Fausta, Iracema de Alencar, Dulcina de Moraes (Bibi Ferreira), Abigail Maia, Jaime Costa, Leopoldo Froés, Conchita de Moraes e Procópio Ferreira.

A onda modernista que atingiu a literatura e as artes brasileiras colocou o teatro de lado e sobre ele as repercussões são insignificantes para aquele momento na história, mas segundo Khouri:

Embora a dramaturgia modernista não tenha colaborado diretamente para a formulação das futuras diretrizes do teatro brasileiro, suas reivindicações, sementes de toda uma nova

concepção estética, tornaram possível a eclosão de movimentos que romperam de vez com as amarras da tradição portuguesa (KHOURI, 2013, p. 67).

A famosa Semana de Arte Moderna de 1922 aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo e foi um manifesto pela arte. Marcou a transformação do surgimento do espírito nacional que exigia a reavaliação e até mesmo a remodelação da inteligência nacional.

O Teatro do Brinquedo foi fundado em 1927 por Eugênia e Álvaro Moreyra. Tinha esse nome porque os cenários imitavam caixas de brinquedos. A intenção era incluir o teatro na arte popular. A peça *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo, é considerada a primeira tentativa de teatro social do Brasil. Outro grande nome da época foi o de Renato Viana, que entre os anos de 1922 e 1944 realizou experiências teatrais de vanguarda. Viana procurou levar ao público ideias abertas aos problemas sociais. Viana ainda tinha um grupo de teatro, intitulado “*Caverna Mágica*”, e fazia parte desse grupo o ator, teatrólogo e poeta Paschoal Carlos Magno.

Um dos maiores representantes do Modernismo no Brasil, sem dúvida, foi Oswald de Andrade. Escreveu peças como *O Rei da Vela*, *A Morta* e *O Homem e o Cavalo*. A peça *O Rei da Vela* tem como tema as alianças das oligarquias burguesas pela sobrevivência na década de 1930. Oswald analisa criticamente a situação política da época. Devido a censura que se seguiu, contudo, a peça escrita em 1937 só foi encenada em 1967 com Zé Celso Martinez Corrêa.

Ana Paula Agostini Leal El Khouri especifica que:

Era uma década politicamente agitada. No teatro tudo seria proibido, até as referências à guerra de que então o Brasil já participava. Com uma enorme quantidade de temas e palavras proibidas os grandes sucessos do teatro, logo após a decretação do Estado Novo foram peças históricas ou que apresentavam o passado como painel de fundo, mas sem conotação crítica. As comédias de costumes sofriam censuras mais ligadas à moral, enquanto a revista foi sucumbindo à impossibilidade de criticar o dia a dia e os políticos (EL KHOURI, 2013, p. 67).

O grupo de teatro intitulado Teatro do Estudante do Brasil foi fundado no ano de 1938, por Paschoal Carlos Magno. Os grupos teatrais eram formados como uma forma dos artistas obterem recursos na produção de seus espetáculos. Magno foi um dos responsáveis por movimentar o teatro estudantil, promovendo festivais, facilitando e incentivando a evolução profissional de muitos artistas, além de realizar intercâmbio de grupos.

O primeiro grupo de teatro profissional (derivado de um grupo estudantil) foi o grupo Os Comediantes, no ano de 1938, fundado por Luisa Barreto Leite e Jorge de Castro. O grupo propunha um teatro mais sério, consciente, longe das regras tradicionais, eliminando o estrelismo do protagonista.

Em seguida surgiram grupos como o GTE fundado em 1939 por Alfredo Mesquita, o grupo foi responsável pelo EAD; e em 1941, Waldemar de Oliveira funda o “Teatro de Amadores de Pernambuco”, no Recife.

Um pouco mais tarde surge o famoso TBC. Outros artistas que participaram desse grupo fundaram outros grupos como Nídia Lícia – Sérgio Cardoso, Tônia – Celi – Autran, Teatro Cacilda Becker, Teatro dos Sete (com Fernanda Montenegro), Teatro Popular de Arte, Teatro do Adolescente, O Tablado (liderado por Maria Clara Machado). Foram surgindo paralelamente organizações da classe artística, como a Casa dos Artistas, fundada em 1914, no Rio de Janeiro, e que mantém o Retiro dos Artistas.

Merecem destaque organizações como a Funterj, Funarte, Funarj e o SNT (Serviço Nacional de Teatro). Além do Ciclo Teatral, fundado em 1915 e da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), fundada em 1916. O diretor Orlando Miranda reestruturou a política de premiação e de auxílio à produção. Criou o Projeto Mambembão e editou várias publicações.

Na fase do Moderno Teatro Brasileiro um dos principais nomes é o de Nelson Rodrigues, considerado o primeiro autor significativo da “renovação”. A peça escrita por ele, *Vestido de Noiva*, foi dirigida pelo diretor polonês Ziembinski e tem sua estreia no Teatro Municipal. Ziembinski revelou o expressionismo e o simbolismo por meio de cenários sintéticos. Ele partiu de uma concepção de direção nova no Brasil, que tinha como fundamento alcançar uma unidade na qual confluem cenografia, texto e interpretação.

Além de *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues foi autor de outras peças que marcaram o teatro brasileiro moderno, como *Boca de Ouro*, *Beijo no Asfalto* e *Toda Nudez Será Castigada*. A partir da primeira encenação de *Vestido de Noiva*, no ano de 1943, pelo grupo “Os Comediantes”, o teatro brasileiro encaminha-se, especialmente em São Paulo, para grandes produções. O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) é criado em 1948, com um elenco estável de 30 atores.

Em 1956, surge a experiência do Teatro de Arena, em São Paulo. Inicialmente o grupo teve que optar por textos estrangeiros, em face da escassez de repertório nacional. No entanto, havia uma nova preocupação: alcançar uma interpretação brasileira, com atores falando a língua materna de modo coloquial. Atores como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliacco, Nelson Xavier e Milton Gonçalves fizeram parte de um laboratório de interpretação oferecido pelo grupo.

Nos anos que se seguiram houve uma grande reviravolta empreendida pelo “Arena”, com a montagem de textos de autores brasileiros da época, escrevendo sobre temas cotidianos do país como o cangaço, futebol e trabalho nas fábricas entre outros. Esta época ficou conhecida como sendo o “surto nacionalista”. Segundo El Khouri (2013, p. 70) “datam dessa época a construção de Brasília, o desenvolvimento industrial de São Paulo e de outras regiões brasileiras”. Também se fazem presentes nessa época a Bossa Nova e o Cinema Novo. Os autores mais importantes revelados pelo “Arena” são Augusto Boal (*Revolução na América do Sul*), Guarnieri (*Eles Não Usam Black-Tie*), Oduvaldo Vianna Filho (*Chapetuba F.C.*), Flávio Migliacco (*Pintado de Alegre*) e Francisco de Assis (*O Testamento do Cangaceiro*).

Essa fase também foi importante para a concepção da cenografia brasileira, que foi liderada por Flávio Império. Nesse período a nova dramaturgia brasileira começou a conquistar espaço, desmistificando o pré-conceito da falta de público em peças escritas por autores nacionais. Na fase seguinte, o grupo passou a encenar clássicos estrangeiros como: *A Mandrágora* (de Maquiavel), *O Inspetor Geral* (Nikolai Gogol) e *O Tartufo* (de Molière), entre outros. A fase

mais recente do grupo “Arena” teve início com a peça *Arena Contra Tiradentes* (2016), dentro do “sistema coringa”.⁴

A Oficina de Opinião foi fundada em 1961, em uma linha voltada para os textos teatrais estrangeiros. Segundo Khouri (2013, p. 71), o Grupo Oficina foi responsável por algumas das montagens mais importantes do teatro brasileiro moderno. A história desse grupo pode ser dividida em três partes: A fase inicial que era fiel à linha tradicional; esse período também data a época do início da solidificação da imagem do grupo perante o público. A segunda fase do grupo inicia-se depois de um período reflexivo do grupo, que infelizmente foi obrigado a parar temporariamente por conta de um incêndio que destruiu o teatro de São Paulo. Nesta fase a linguagem é mais popular, além de tentar decifrar o enigma político brasileiro. Antes da terceira fase o grupo passou pelo exílio, resultado dos anos de chumbo da ditadura militar, entre os anos de 1974 e 1979. Nessa época o “Grupo Oficina” se apresentou em Portugal, Moçambique, França e Inglaterra. A terceira fase é marcada pelas Óperas de Carnaval Eletrocandombláicas, no ano de 1993, ano do retorno do grupo ao Brasil.

No início do século XXI o grupo encenou o texto de Euclides da Cunha: *Os Sertões* (dividido em cinco peças que somam 27 horas). Esse processo durou sete anos (2000-2007). Em 2002, O Movimento Bexigão nasceu como uma forma de propagar os trabalhos artísticos realizados com crianças e jovens em situação de risco social no bairro do Bexiga, em São Paulo, onde se encontra o grupo. No ano de 2008 o grupo completou 50 anos, e isso gerou novas montagens como *Os Bandidos* (Schiller), *Cypriano e Chan-ta-lan* (Luiz Martinez Correa), *Taniko* (Zen Chiku) e *Vento Forte Para um Papagaio Subir* (um nô japonês⁵). Além disso, duas montagens foram criadas em 2009: *Estrela Brazyleira a Vagar – Cacilda!! E O Banquete*.

Em 2010, o Grupo Oficina realizou as *Dionisíacas em Viagem* e, em 2011, o grupo apresenta *Macumba Antropófaga* e em 2012 participa com a peça *As Bacantes* (Eurípedes) do Festival Europalia, na Bélgica. No ano de 2018, o

⁴ É um sistema que apresenta dentro do próprio espetáculo a peça e sua análise. Desenvolvendo-se no nível da fábula e o da conferência, com um “coringa” intermediando o espetáculo e a análise.

⁵ É uma forma de teatro oriunda do Japão que valoriza a presença do espectador, que é o responsável por criar a interpretação do que vai acontecer na peça.

Ministério Público Federal (MPF) em São Paulo realizou uma reunião entre José Celso e o Grupo Silvio Santos, que pretende construir no Centro de São Paulo prédios de até 100 metros de altura região, a construção desses prédios prejudicaria a estrutura do teatro, que é tombado desde 2010 pelo patrimônio histórico nas esferas federal, estadual e municipal. Não houve consenso entre as partes, e o MPF decidiu que ingressará com uma ação na Justiça buscando a preservação do patrimônio cultural. Essa discussão entre os dois grupos se arrasta até o ano de 2019 quando o Conselho Municipal de Prevenção Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp) aprovou o projeto das torres de Silvio Santos ao lado do Teatro Oficina. Em 2020, por conta da pandemia ocasionada pela COVID-19, o Teatro Oficina precisou suspender suas atividades, que ainda permanecem suspensas.

Em parceria com o Teatro Arena de São Paulo é fundado o Teatro Opinião. A autora El Khouri (2013, p. 73) relata que: “A experiência do Grupo Opinião seguiu caminho bastante diverso, mantendo-se no terreno da sátira pública com tratamento de show musical”. O nome do grupo se deve ao primeiro espetáculo apresentado pelo mesmo, que foi idealizado por quatro autores: Augusto Boal, Armando Costa, Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho. O espetáculo ainda contava com a presença de três cantores: João do Vale, Nara Leão e Zé Kéti. A peça intitulada *Liberdade, Liberdade* escrita por Millôr Fernandes, tinha como intuito relatar as injustiças sociais.

Nas décadas de 1950 e 1960, a partir do grupo TBC, o teatro brasileiro o apresenta o mesmo nível de excelência que a dramaturgia estrangeira. Além de autores já citados, novos nomes como Jorge Andrade, Dias Gomes e Ariano Suassuna levam a dramaturgia brasileira a um de seus momentos mais fecundos, além de comporem uma pluralidade de tendências e estilos. Uma peça que ficou conhecida como uma tradução cênica de resistência da classe teatral foi *Um Grito Parado no Ar*, de Guarnieri, no ano de 1973.

Chegamos ao século XX e a década de 1990 destacando nomes como Bia Lessa (em *Viagem ao Centro da Terra*), Gabriel Villeta (em *A Vida é um Sonho*), e Renata Melo (em *Doméstica*, peça com forte ligação entre o teatro e a dança). O retorno da montagem dos clássicos marca a época. O “Grupo Tapa” encena *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues e *A Megera Domada* de William

Shakespeare. Técnicas circenses também são adotadas por muitos grupos durante esse período.

Surge também o grupo “Teatro da Vertigem” de Luís Alberto de Abreu. Esse diretor usava espaços não convencionais para as apresentações teatrais, como: Um hospital abandonado, shopping center durante a noite, igreja e um barco sobre o rio Tietê. Em 1990 é criado o grupo “Pariapatões, Patifes e Paspalhões”, que explorava a música, a dança, o teatro e a figura dos palhaços.

Sérgio de Carvalho, da “Companhia Latão” ganha importância no fim da década com sua pesquisa sobre o teatro dialético de Bertold Brecht, que resulta em espetáculos como *Santa Joana dos Matadouros* e *Ensaio Sobre o Latão*.

Não podemos deixar de falar sobre o diretor Antunes Filho, que em 1999 apresenta *Fragmentos Troianos*, peça teatral baseada nas *As Troianas* de Eurípedes. A montagem em questão é resultado da reformulação do método de interpretação de Antunes Filho, com o alicerce das pesquisas de impostação de voz e postura corporal dos atores através do “Grupo Macunaíma”.

E o teatro brasileiro não acaba em 1999, com a chegada do século XXI temos uma infinidade de grupos e companhias teatrais como a “Cia. dos Atores” e a peça *Ensaio-Hamlet* (2004), o “Grupo XIX de Teatro” e a peça *Hysteria* (2001), entre outros e segundo Clóvis Levi:

Nosso teatro continuará vivo enquanto duas pessoas se encontrarem, uma no palco, outra na plateia e se comunicarem através dos nossos medos, sonhos, angústias, paixões. O teatro continuará vivo enquanto contar a incrível aventura do homem na busca de se conhecer (EL KHOURI, 2013, p. 76).

Ao fazermos uma síntese da história do teatro brasileiro, desde o seu início, podemos compreender um pouco da trajetória desta arte no país. Surgindo como um meio de catequizar os nativos brasileiros, a evolução do teatro mesclou-se com uma sucessão de crises que fazem parte da história do país.

3. As mulheres no teatro brasileiro e o contexto do feminismo e da perspectiva *Queer*

É um grande desafio discorrer de modo preciso sobre quem foi a primeira atriz brasileira, visto que do XVI até o século XVIII há uma grande carência de informações sobre esse período no que se refere à história do teatro brasileiro. O autor Sábato Magaldi especifica que o período colonial representa “um vazio de dois séculos” (2013, p.12) para o teatro brasileiro. E essa situação não resulta somente na escassez de documentação bibliográfica, mas também nas mudanças sociais pelas quais o país passava.

A trajetória da educação no Brasil também é um fator importante para compreendermos a razão da escassez de informações sobre o teatro brasileiro no período colonial.

Segundo estudos sobre o ensino da arte no Brasil, através do livro “O ensino da arte no contexto brasileiro atual formação, políticas públicas educacionais e atuação” (2019, p. 50), organizado pelas pesquisadoras Sumaya Mattar e Rita Luciana Berti Bredariolli, o primeiro grupo de Jesuítas chega ao Brasil no ano de 1549 com a intenção de introduzir a fé católica aos nativos brasileiros, por meio da catequese. A Companhia de Jesus (fundada pelos Jesuítas) encerra suas atividades no país em 1759, e com a saída dos Jesuítas, o Brasil fica por trinta anos sem outra estrutura educacional. No ano de 1808, a chegada da Família Real Portuguesa marca a história do país, pois foi nesse período que as instituições acadêmicas retornaram ao nosso país, mas não para todos.

O ensino da arte entra nas instituições acadêmicas somente no ano de 1811, e, infelizmente, essas instituições não incluíam o brasileiro comum, somente membros da alta sociedade. Por conta da grande defasagem na propagação do conhecimento no Brasil (especialmente o conhecimento artístico), a história da inserção das mulheres no teatro brasileiro torna-se incerta no momento.

Embora tenhamos conhecimento de que a primeira pessoa a se destacar como ator no Brasil foi João Caetano do Santos (1808-1863). João Caetano do Santos ficou conhecido como “o pai do teatro brasileiro” por ser o primeiro a

encenar textos shakespearianos, como Otelo e Hamlet. Em relação às atrizes dessa época não foi encontrado nenhum registro que desse algum indício sobre as primeiras atrizes profissionais no Brasil.

A fim de compreendermos melhor a história das mulheres no teatro brasileiro primeiramente precisamos observar a trajetória do movimento feminista no nosso país, já que este foi o principal responsável pela inclusão das mulheres no campo teatral, não somente como atrizes, mas como dramaturgas também.

Mulheres não se resumem somente a um corpo, uma genitália específica, um útero ou a capacidade de gerar e parir um outro ser humano. Ser uma mulher vai muito além de qualquer atributo físico e até mesmo comportamental (lembrando que a Expressão de Gênero pode variar conforme a cultura de uma pessoa). Pierre Bourdieu relata em seu livro intitulado *A Dominação Masculina* (2002, p. 16) que “o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes”.

Investigar a história das mulheres no mundo ocidental nos leva a questionar os motivos pelos quais a humanidade insiste em dividir os seres humanos de acordo com seus sexos biológicos. “A divisão entre os sexos é uma grande polarização que atravessa a história e o cotidiano de cada pessoa [...] generalizam questões ao invés de problematizá-las, cristalizando identidades rígidas e dificultando uma abordagem das nuances” (VIANNA, 2017, p. 30). Sabemos que em muitas épocas em muitas sociedades humanas mulheres são relacionadas à fragilidade e aos cuidados domésticos, enquanto homens são relacionados à força física e todas as responsabilidades que ultrapassam o ambiente doméstico, especialmente as responsabilidades políticas.

Na Antiga Grécia (berço das civilizações ocidentais) eram considerados cidadãos somente homens maiores de 18 anos, não escravizados e não estrangeiros. Dessa forma estrangeiros, homens escravizados, menores de 18 anos e mulheres não eram cidadãos. O fato de mulheres serem excluídas da categoria de cidadãos resulta na não participação de mulheres no campo político, sendo sujeitas a se subjugarem as ordens dos homens. Butler (2003, p. 18) aponta que “Foucault observa que os sistemas jurídicos de poder produzem

os sujeitos que subsequentemente passam a representar. As noções jurídicas de poder parecem regular a vida política em termos puramente negativos”. Ou seja, sujeitos que não são representados de forma efetiva nos sistemas jurídicos estão limitados a acatar com todos os regulamentos determinados por sujeitos que não os representam, e por esta razão, passam a ser seres controlados sem poder de escolha.

Quando falamos sobre mulheres é importante lembrar que houve uma época, mais precisamente nos séculos XII ao XVIII na Europa e nas Américas em que mulheres eram literalmente perseguidas e assassinadas, sob a acusação de bruxaria. Essa época ficou conhecida como O Período da Inquisição. O Período Inquisitorial foi marcado por ser “o lugar privilegiado para a observação do surgimento desta categoria social—maldita, pois, através dele e de suas práticas punitivas, esta categoria (bruxa, mulher—maldita) se concretiza historicamente” (OLIVEIRA, 2013, p. 13). Nesse período, a Igreja Católica instaura a inquisição como um posicionamento do aparato hierárquico. É desenvolvido o Cristianismo Medieval Ocidental, no sentido de dominar, compreender e interpretar o universo religioso da Idade Média (do século V ao XV).

Neste sentido, Pitanguy (1985) analisa que pode ser atribuída ao domínio da cultura, a desvalorização social do sexo feminino, que está expressa em discursos laicos e religiosos, em doutrinas legais, hábitos, comportamentos e atitudes; e ao domínio da ideologia o discurso demonológico que, apropriando-se dessa desvalorização cultural do feminino, constrói uma categoria política de acusação: a figura de bruxa, e ao representar uma sinalização do mal, a figura metafórica da bruxa permitiria a instauração de uma percepção social da mulher como perigo. A partir daí, que a figura da mulher vem sendo, historicamente, construída como algo que tira os homens do —caminho certo, do bem e os esquivam (OLIVEIRA, 2013, p. 15).

Ao longo da história da humanidade, podemos observar que mulheres tinham suas identidades completamente vinculadas às identidades dos pais e maridos. Por tanto, para os homens foi reservada a função de reger a família e de tutelar as mulheres, não somente suas filhas, mas também suas esposas. Desse modo podemos compreender que a autonomia das mulheres dentro do ambiente doméstico não era completa.

Podemos notar que as lutas pela igualdade de um povo estão à parte das lutas pela igualdade entre gêneros:

A liberdade civil é um atributo masculino. Não há nada em Rousseau que permita concluir que a pessoa quem ele dirige O contrato social possa ser interpretado como uma mulher. Ao contrário, como veremos a seguir, as ideias de Rousseau a respeito das mulheres são extremamente contrárias a qualquer ideia de liberdade, igualdade ou fraternidade (VIANNA, 2017, 34 e 35).

Longe dos princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, mulheres eram consideradas “servas do estado natural” (VIANNA, 2017, p. 35). Sendo interpretadas como seres puramente passionais e incapazes de realizarem contratos, “Apesar dessa limitação, são chamadas a realizar o contrato matrimonial como se estivessem em igualdade de condições com o homem”, (VIANNA, 2017, p. 35). Podemos observar a constante exclusão das mulheres no que se refere a direitos civis e políticos quando nos atentamos melhor à história da educação. No século XVIII, muito se debatia sobre o direito das mulheres à educação. Alguns críticos da instrução feminina argumentavam fortemente que mulheres não eram aptas para os estudos, não possuindo capacidades cognitivas suficientes, por esse motivo mulheres também eram incapazes de participarem efetivamente da sociedade. Por outro lado, defensores da instrução feminina acreditavam que para se formar uma sociedade justa e igualitária era necessário educar as mulheres.

Rousseau considerava que mulheres e homens deveriam receber educações diferentes, visto que desempenhavam papéis diferentes na sociedade. Segundo ele, mulheres têm o dever natural de agradar os homens. Em 1762, o filósofo publica *Emílio, ou da educação*, obra na qual o autor diferencia a educação do protagonista Emílio e de sua esposa Sofia. Nessa obra podemos observar que a intenção de Rousseau é:

A opção de Rousseau é afastar a mulher de qualquer possibilidade de vida própria, tornando-a subordinada e dependente do homem. Nesse sentido, a misoginia de Rousseau se choca com o que afirma em ‘O contrato social’: n’ O contrato, ele rejeita a escravidão e contratos que se

assemelhem à escravidão, mas em Emílio não tem pudores de legitimar o que Pateman define como um contrato sexual de escravidão de mulheres (VIANNA, 2017, p. 37).

No século XIX, surgiram novas concepções sobre o direito das mulheres à educação, estimulando-as a buscar independência por meio da profissionalização trabalhista. Os moldes de educação desenvolvidos após a unificação italiana modificaram as concepções sobre a educação da mulher. Isso aconteceu especialmente após a *Legge Casati*, uma lei que foi inspirada no sistema educacional de Torino, o qual recebeu grande influência religiosa e que fez parte da propagação da educação das mulheres também no Brasil. Os cursos secundários responsáveis pela preparação para os cursos superiores careciam de inclusão. No entanto, tanto no Brasil quanto na Itália, não haviam escolas secundárias que preparassem mulheres para o ensino superior. Segundo Vianna (2017, p. 52) “Uma das pautas de Bertha Lutz no Brasil foi reivindicar a implantação de um estabelecimento equivalente ao Colégio Pedro II, mas para mulheres”.

Além do direito à educação e a entrada ao mercado de trabalho, as mulheres precisaram e ainda precisarão lutar muito para se fazerem inclusas na sociedade, visto que mesmo inseridas no mercado de trabalho, mulheres não recebem a mesma remuneração que homens. Um exemplo de luta das mulheres por igualdade e equidade pode ser encontrado na luta feminista. Muitos falam sobre o feminismo, especialmente nos dias atuais, mas poucos realmente compreendem do que realmente se trata essa luta. Uma das principais problemáticas que mostram o porquê o feminismo deve ser mais discutido e esclarecido é que em nosso país, quando uma mulher cita o feminismo, muitas vezes ela pode ser ridicularizada e calada.

Podemos considerar que o feminismo é um movimento social que está em constante construção. No século XIV na França, a escritora Christine de Pizan é a primeira mulher indicada a ser poeta oficial da corte. Seu discurso foi articulado conscientemente em defesa dos direitos das mulheres. Pizan ficou viúva aos 25 anos e precisou sustentar sua família sozinha. No ano de 1405 escreveu a obra *Cidade das Mulheres*, talvez o primeiro livro com uma temática feminista. Infelizmente “Em língua portuguesa, em particular, no Brasil, o

conhecimento sobre a vasta obra de Christine de Pizan, é muito escasso” (CALADO, 2006, p. 23). Mas podemos compreender que sua principal obra tinha como finalidade refutar as ideias errôneas de inferioridade das mulheres perante aos homens e criticar a dupla moral, que inocenta um homem, mas criminaliza uma mulher pelo mesmo ato.

Desse modo, entendemos que a primeira onda do feminismo ocorreu a partir do final do século XIX, a princípio na Inglaterra, quando um grupo de mulheres que ficaram conhecidas como *As Sufragistas* promoveram manifestações em Londres para defender o direito ao voto. No nosso país, a primeira onda feminista também se manifestou através da luta pelo voto. O primeiro grupo feminista no Brasil, conhecido como *Sufragetes*, foi liderado pela bióloga Bertha Lutz, no ano de 1910. Em 1917, podemos nos atentar para o movimento de ideologia anarquista de operárias, reunidas na *União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas*. O movimento feminista em muitos países do ocidente, especialmente no Brasil, perde sua força a partir da década de 1930 e só retorna com verdadeira relevância na década de 1960. Porém, nessa época, o movimento feminista no Brasil esbarra em um momento de intensa repressão política ocasionado pela Ditadura Militar.

Enquanto na Europa e nos Estados Unidos o cenário era muito propício para o surgimento de movimentos libertários, principalmente aqueles que lutavam por causas identitárias, no Brasil o que tínhamos era um momento de repressão total da luta política legal, obrigando os grupos de esquerda a irem para a clandestinidade e partirem para a guerrilha. Foi no ambiente do regime militar e muito limitado pelas condições que o país vivia na época, que aconteceram as primeiras manifestações feministas no Brasil na década de 1970. O regime militar via com grande desconfiança qualquer manifestação de feministas por entendê-las como política e moralmente perigosas (PINTO, 2009, p. 16 e 17)

Se consideramos o contexto histórico do surgimento da luta feminista no nosso país, é possível compreender melhor o porquê o feminismo ainda é um assunto tão banalizado e incompreendido no Brasil. Segundo o artigo de Aguiar e Pelá (2020, p. 71), “a misoginia foi socialmente construída e está diretamente relacionada ao ódio, à violência, à opressão e à dominação contra tudo e todos que questionam a cultura do poder masculinizado”.

Mesmo nos dias atuais podemos notar que educação familiar de meninas e meninos resgata princípios antigos e equivocados. Enquanto meninos são incentivados a serem viris e aventureiros, meninas são influenciadas a serem frágeis e dóceis, a falarem baixo e a serem submissas as vontades dos homens. Ao mesmo tempo que meninas sofrem com a repressão e as cobranças de uma sociedade extremamente desigual, meninos também podem desenvolver o que chamamos de “masculinidade frágil”. Frases como “homem não chora” podem ser extremamente prejudiciais para o desenvolvimento emocional de uma criança identificada como sendo um menino.

Essa relação representa a construção de um ser a quem a sociedade impõe determinados comportamentos, hierarquias e objetivos, conforme o sexo. Cada função é ordenada pela estrutura patriarcal e o desrespeito a esta hierarquia pode resultar em violência (AGUIAR E PELÁ, 2020, p. 75).

Não é à toa que a violência contra mulher é um problema cada vez maior no nosso país. Analisando os números, “no primeiro semestre de 2022, a central de atendimento registrou 31.398 denúncias e 169.676 violações envolvendo a violência doméstica contra as mulheres”.⁶

Mas a violência não se limita a ações físicas, especialmente a violência contra as mulheres. Podemos notar que a discussão sobre o movimento feminista no nosso país ainda é um território muito atribulado. Falar sobre a presença do machismo, a cultura do estupro e a desmoralização financeira sofridas por mulheres são assuntos tratados com ironia e insensibilidade. Para muitas pessoas, especialmente homens, no Brasil o machismo não existe e quem diz ao contrário está sendo tolo, e o mais preocupante é que muitas mulheres brasileiras reproduzem esses discursos, afirmando que o feminismo nunca as ajudou.

⁶ **Brasil tem mais de 31 mil denúncias de violência doméstica ou familiar contra as mulheres até julho de 2022** – gov.br, 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2022/eleicoes-2022-periodo-eleitoral/brasil-tem-mais-de-31-mil-denuncias-violencia-contra-as-mulheres-no-contexto-de-violencia-domestica-ou-familiar>> Acesso em 30/09/2022.

Atualmente muitos discursos de ódio são defendidos pelo argumento de que todos devem expor suas opiniões, mas até mesmo a liberdade de expressão deve ter limites, e esses limites se fazem necessários no momento em que uma mera opinião banaliza e ironiza a existência ou a luta de outras pessoas.

A consolidação do feminismo no nosso país foi “ofuscada” por momentos políticos de muita tensão, como a ditadura militar, por exemplo. A autora Elza Cunha de Vincenzo relata em seu livro *Um Teatro da Mulher* (1992) que, durante a década de 1960, o Brasil tinha pouco conhecimento sobre os movimentos feministas de outros países. Em relação ao movimento feminista oriundo do Brasil ela comenta que as poucas coisas que aconteciam aqui não alcançavam nem mesmo os noticiários. Ela esclarece, logo na introdução (1992, XIII⁷) de seu livro, que o movimento feminista: “Eram breves relatos, quase irônicos, repassados de humor em tom pejorativo, que ressaltavam, subliminarmente, o lamentável ridículo em que podiam cair as mulheres que se envolviam em tais movimentos”.

Nas décadas de 1940 e 1950 podemos notar uma grande projeção no que se refere ao trabalho de atrizes brasileiras. O grupo TBC foi responsável pela propagação de muitas atrizes que fazem parte da história do nosso teatro, como: Tônia Carrero, Nydia Lícia, Madalena Nicol, Maria Della Costa, Cacilda Becker, e claro, Fernanda Montenegro.

A mais carioca das atrizes que passaram pelo TBC, portadora de uma das poderosas assinaturas da história do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro tinha 25 anos quando encenou *A moratória*, um ano depois de se transferir do Rio de Janeiro para São Paulo. Da antiga capital federal, ela trouxe uma experiência teatral rica e diversificada, mesclada pela influência do circo e do teatro popular e pela participação nos primórdios da televisão (PONTES, 2010, p. 34).

Algumas atrizes que passaram pelo TBC chegaram a fundar suas próprias companhias. A pesquisadora Heloisa Pontes (2010, p. 39) comenta que a notoriedade dessas atrizes “é um tema fascinante para uma etnografia das relações de gênero interessada na relação entre nome e corpo, e suas

⁷ A introdução desse livro está numerada por números romanos.

articulações com o problema da autoria e da autoridade cultural”. A realidade das mulheres que optavam por seguir uma carreira no campo teatral não era fácil. Além de lidarem com as dificuldades da profissão em si, essas mulheres precisavam enfrentar o julgamento social, como observa Rosilane Aparecida Silva em sua pesquisa:

Se escrever era transgredir normas, atuar em teatro então nem se diga. O que dizer de uma mulher que sai para uma companhia teatral, para ser atriz, trabalhar junto a outros homens, deixando para trás o espaço privado e caindo totalmente na esfera do domínio público, exibindo-se diante de uma plateia? O que seria dito sobre essas mulheres? Até os anos de 1960, foram rotuladas de prostitutas e outros adjetivos de igual teor. Com certeza, durante muitos anos, as atrizes enfrentaram sérios preconceitos, uma vez que seu trabalho não era considerado trabalho honesto, digno como os outros. Para as mulheres, digno era apenas ser dona de casa ou, no máximo, professora (SILVA, 2005, p. 3).

3.1. Dramaturgas Brasileiras

Em 1969, na cidade de São Paulo, um número relativamente grande de mulheres-autoras surge com muita força no meio teatral brasileiro. Havia um denominador em comum para as autoras e autores teatrais da época, que era aquele momento político conturbado, em que todos eram sujeitos a repressão.

Podemos atribuir o fato de nessa época surgirem tantas mulheres-autoras exatamente pelo momento político ser conturbado, dessa forma questões coletivas e individuais se mesclam, promovendo o que chamamos de “teatro político”, no sentido sócio-político e cultural. No Brasil, o teatro político era praticado especialmente pelos grupos Arena e Oficina.

O caráter político do teatro nesse período histórico é nítido. Não era necessário construir grandes metáforas cênicas, sendo preferível tecer o conflito de forma explícita, com diálogos explícitos. Segundo A. Rosenfeld é o teatro do “porco-espinho”. Acontece uma ruptura da ficção do palco e do universo empírico da plateia, prática muito explorada por Bertold Brecht e reproduzida por grupos como o Arena e o Oficina. Os debates não são demonstrativos ou discursivos e os planos sociais e individuais são indissociáveis. É a presença das mulheres é essencial para essa fase do teatro nacional.

Segundo Vincenzo (1992, p. 14), a presença das mulheres no teatro dessa época tem um sentido muito particular. Especifica ela que essa presença “por um lado, revela a manifestação da expressão artística da mulher num campo até então de raro e esporádico acesso para ela. Por outro lado, traz para a dramaturgia brasileira elementos que vão acrescentar-lhe uma nova dimensão”. Essa nova dimensão seria a postura da mulher em relação ao mundo e as questões que o agitavam, especialmente se tratando do Brasil.

E nesse momento temos uma postura feminina bem modificada em relação à que a mulher costumava, em geral, manifestar em outras formas de expressão literária⁸. Ela, agora, revela nitidamente uma consciência e uma sensibilidade atentas ao momento social, à deterioração das relações, à deterioração das estruturas básicas da sociedade; o clima político em que se vivia o Brasil transfere-se quase sem alteração para o teatro e é aquele em que vivem personagens (VINCENZO, 1992, P. 14).

Porém, mesmo que a dramaturgia da época tenha sido marcada pelo aparecimento de muitas mulheres-autoras, e da postura de tais autoras em relação as problemáticas políticas do país, podemos entender que no que se refere aos textos que as questões relacionadas a gêneros e a luta feminista se apresentavam de forma sutil, quase a contragosto. Quando questionadas sobre seus textos serem ou não feministas, muitas dramaturgas negavam essa relação, e quando a afirmavam existente o faziam com várias restrições. Tais atitudes estariam ligadas ao desprestígio e a ironia, que afetava algumas correntes feministas da época. Como por exemplo, a distorção do nome e do trabalho de Betty Friedan nos Estados Unidos, cujo trabalho muitas vezes foi associado a movimentos de rebeldia juvenil.

Por causa do caráter público dos quais os movimentos feministas se revestiam (especialmente nos Estados Unidos), esses movimentos causaram escândalo suficiente para atrair a atenção dos meios de comunicação e especialmente de grupos conservadores, que encontraram razões para oposição e condenação. Mesmo assim, o assunto sobre a liberdade sexual das mulheres se fazia presente. Nos textos de nossas dramaturgas, especialmente nos

⁸ É importante lembrar que inicialmente o teatro foi considerado parte da literatura.

primeiros, é recorrente o debate sobre uma sexualidade feminina liberada e reconhecida, repudiando normas patriarcais e os valores da família tradicional, compreendidos como extremamente restritivos. Segundo Vincenzo (1992, p. 16) “daí que recorre um repúdio à sociedade, como um todo, tal como está organizada”, organização essa pautada em uma conexão entre sociedade e família, ou seja, de que uma sociedade avançada deve, por obrigação, estar fundada no núcleo familiar, núcleo esse que restringe a mulher ao ambiente doméstico e a santifica, compreendendo sua sexualidade possuindo dois objetivos: agradar o marido e reproduzir (nunca satisfazendo seus próprios desejos sexuais individuais).

Mas a luta feminista não se limita às reivindicações da autonomia da sexualidade feminina, ela também visa promover a preservação da cidadania das mulheres. O movimento preza por uma cidadania igual à do homem. Vincenzo observa em livro que “essa dupla orientação (autonomia da sexualidade e cidadania) conduz a uma individualização da mulher”, (1992, p. 279).

De qualquer modo, é possível perceber a dificuldade (e a resistência) da maioria das dramaturgas em distinguir o que era a luta mais imediata contra aquela sociedade da época, contra o regime político em que viviam. Daquilo que seriam, em seus textos, reivindicações especificamente femininas em termos das relações mulher-homem, da sexualidade, ou de outras instâncias de luta a elas associadas, como a participação das mulheres no mercado de trabalho e no sistema de produção, por exemplo.

O aporte de obras feministas como *O Segundo Sexo*, da filósofa Simone de Beauvoir (1949), fornecerá à reflexão sobre temas feministas. Discussões sobre a condição da mulher, do que é ser uma mulher, se elaboram em um nível nunca atingido antes. A atuação de mulheres nas áreas trabalhistas judiciais e políticas é mais segura e fundamentada.

A partir dessa obra, os movimentos feministas se faziam presentes em muitas partes do globo terrestre e com novas feições. Procurando construir uma nova mentalidade, acerca dos gêneros. E seus efeitos repercutem, ainda que

indiretamente, na expressão feminina em muitos campos, especialmente o artístico.

No Brasil, essas repercussões mostram-se presentes, especialmente em obras teatrais. “Uma vez que o teatro, entre nós, assumira mais do que nunca a feição de um espaço de denúncia e debate, sendo que isso, possivelmente, era o que atraía para ele as mulheres, nesse momento” (VINCENZO, 1992, p. 17). E muito do que começa a ser explorado e discutido vinha das lutas feministas (mesmo com um certo repúdio “teórico” das dramaturgas).

Somente nas décadas de 1970 e 1980 os movimentos feministas se desenvolvem em organizações mais consequentes no Brasil, e as preocupações feministas atingem inúmeros setores sociais, especialmente em campos acadêmicos. Durante essas duas décadas a dramaturgia feminina brasileira tem, pois, um caráter duplamente político: Os temas sociais e políticos e temas relacionados ao feminismo contemporâneo dessas épocas.

A busca de uma identidade momentaneamente perdida parece ser – a certa altura – o problema de todos os indivíduos, de repente as regras que agora lhe são apontadas como únicas, e os valores que tinham um dia constituído seu projeto. Mas no caso dos textos femininos o que se coloca simultaneamente e se discute forma intensa – uma discussão que ultrapassará o período de repressão – é também um outro tipo de questão: a do poder implícito nas relações mulher-homem, no contexto de um novo tempo [...] A ela se vinculam outros temas ou questões candentes, especialmente a da identidade feminina, num sentido lato (VINCENZO, 1992, p. 18).

Em textos dramaturgicos, muitas vezes a figura feminina se projeta em aspectos negativos. As violências sofridas por mulheres que se exercem no cotidiano modelam as personagens, sem que elas próprias se apercebam disso (sem até mesmo a própria autora notar). Segundo o campo antropológico, essas violências são “invisíveis”, por serem acobertadas e garantidas pelas instituições de poder. É assim que a violência de uma mulher contra outra mulher pode se propagar, mesmo quando não se trata de uma disputa direta por um parceiro. Vincenzo destaca o pensamento de Marilena Chauí a respeito da competição entre as mulheres: “Os homens podem permanecer ausentes nas várias relações entre mulheres, pois permanecem presentes no modo imaginário e

simbólico” (1984 apud Vincenzo, 1992, p. 19). As características psicológicas das personagens mulheres nas peças dessas primeiras dramaturgas muitas vezes derivam destas distorções em relação à identidade da mulher (que pode ser uma cópia dos pais, maridos e companheiros).

No entanto, apesar disso, é com o surgimento da dramaturgia feminina no Brasil, inicialmente nos anos 60, que pela primeira vez tais questões são expressadas diretamente nos palcos, por mulheres, numa linguagem agressiva, liberada, surpreendente em sua nitidez. Dois nomes conhecidos através da poesia se firmaram também no contexto do teatro brasileiro: Hilda Hilst e Renata Pallottini. Essas duas autoras desejam que suas palavras sejam apenas escritas.

Algumas intelectuais, críticas do meio cultural, também se destacaram, como Lúcia Miguel Pereira, Gilda de Mello e Souza, e Patrícia Galvão. Segundo Pontes (2010, p. 39) “eram mulheres excepcionais, no sentido de que, ao se inserirem num campo marcadamente masculino, sofreram, com maior ou menor intensidade, os reveses dessa condição, e fizeram valer o capital cultural”.

Por muito tempo, em nosso país não haviam escolas especializadas em Artes Cênicas ou Teatro. A primeira delas foi criada no ano de 1948, e recebeu o nome de Escola de Arte Dramática, essa escola recebia o incentivo de Alfredo Mesquita e no mesmo ano de sua inauguração o TBC foi fundado. Algumas atrizes, como Cacilda Becker, participaram da escola como professoras, e não como alunas. Como alunas, seus professores foram os diretores estrangeiros.

A realidade das atrizes era bastante diferente daquela vivida pelas intelectuais e críticas da cultura. Pontes esclarece que “as instâncias de controle e de prestígio, ocupadas prioritariamente pelos homens, só seriam franqueadas às intelectuais acadêmicas” (2010, p. 44).

A primeira peça feminista escrita por uma dramaturga brasileira foi *Fala Baixo Senão Eu Grito* (Leilah Assunção, 1969). Leilah foi reconhecida por sua qualidade e autenticidade, recebendo os prêmios Mollière e da Associação Paulista dos Críticos Teatrais, como melhor autor do ano. A peça teve sua estreia no Teatro Aliança Francesa de São Paulo, com direção de Clóvis Bueno. Marília Pêra e Paulo Vilança protagonizaram a peça. *Fala Baixo Senão Eu Grito* foi a primeira montagem de Leilah, mas não sua primeira peça. Antes ela escreveu

pelo menos duas outras peças teatrais: *Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Sou Donzela* (entre os anos de 1963 e 1964) e *Use Pó de Arroz Bijou* (1968, aproximadamente). Porém, as peças teatrais não foram montadas e apresentadas devido à Censura Federal da época. A primeira citada só foi encenada pela primeira vez no ano de 1979, após revisão, e a segunda permanece inédita.

Fala Baixo Senão Eu Grito relata um episódio vivido pela protagonista Mariazinha Mendonça de Moraes, em que seu quarto é invadido por um homem. Mas Mariazinha ao invés de ficar assustada com tal invasor, transforma-o em uma figuração de fantasia meio erótica. Durante a peça Mariazinha e tal ladrão acabam conversando e a personagem principal acaba confessando suas frustrações de “solteirona” virgem. Enquanto Mariazinha tem um nome e um passado, o Homem presente na peça não tem uma identidade, ele está lá simplesmente para ouvi-la. Segundo Vincenzo “Mariazinha representa, em suma, a ‘excentricidade’ que a sociedade rejeita” (VINCENZO, 1992, p. 89).

Homem – É. É uma dona tão sozinha. Sozinha, porque ninguém quis!

Mariazinha – Não sou uma mulher Sozinha! Eu não sou uma mulher sozinha! Sou uma mulher feliz! Vivo cercada de gente! Moro na cidade de milhões de habitantes” tenho muitos colegas! Tenho muitos amigos! Todos me querem bem! Eu não sou uma mulher sozinha! Tenho tudo! Posição, conforto, segurança, amor, tenho amigos...

Homem – (*Corta rápido*) Marido, filhos, pai, mãe, colega, irmão, irmã, vizinha, empregada, avó...

Mariazinha – É! Minha família! Os laços de sangue! A voz do sangue! Amigos, colegas! Todos me querem bem! Todos me compreendem! Todos estão sempre comigo! Sempre comigo. Aqui... comigo... junto de mim... (*aponta o quarto todo, apalpa os móveis, abraça-os, cumprimenta-os, beija-os*) Perto de mim sempre! Sempre! (ASSUNÇÃO, 1969, p. 34).

Na peça o Homem questiona o porquê Mariazinha é sozinha, mas a personagem o responde dizendo que tem muitas pessoas perto dela, só não teve marido e filhos. A linguagem empregada por Leilah Assunção é um dos motivos pelos quais suas peças foram censuradas e revisadas. Antes de Assunção, a linguagem teatral já havia mudado com Nelson Rodrigues e Plínio Marcos.

Podemos notar que esse tipo de diálogo mais direto e coloquial surge com força nos textos das dramaturgas de 1969.

A palavra feminina que soava tão agressivamente, em 1969, não é gratuita, e não pode ser substituída por palavras ou expressões atenuantes; ela exprime, evidentemente, uma consciência, uma intenção, uma tomada de posição da mulher, disposta a romper barreiras. Leilah Assunção conta, em uma entrevista, a cômica cena que teve de mantes com os censores, que queriam, a todo custo, que a palavra 'gozar' fosse substituída por 'ápice' ou 'clímax' (VINCENZO, 1992, p. 93).



Figura 1 - Leilah Assunção

Outra grande dramaturga dessa época que merece destaque é Consuelo de Castro. Em 1972, Consuelo de Castro escreve a peça *O Porco Ensanguentado* e através dela recebe o “Prêmio de Leitura”, do SNT, no ano de 1974. As peças teatrais escritas por mulheres expressam a autoconsciência da mulher, que se está processando. Para esse processo, estão contribuindo mulheres que trazem para o teatro nacional o testemunho de suas experiências sociais, como é o caso de Consuelo de Castro.

A peça de Consuelo que ganhou notoriedade foi *À Flor da Pele* (1969). A perspectiva da peça pertence completamente à uma personagem feminina. Verônica, a protagonista da trama, põe a nu o impasse que vive sua geração e a geração anterior a dela (representada por Marcelo), impasse esse que a leva ao suicídio. Consuelo analisa nessa peça a inteligência nacional, descoberta em suas contradições.

A seguir destacamos um trecho da peça de Consuelo *À Flor da Pele*:

Verônica – Eu... TENHO PRESSA! (*Estranha, aflita, quase convulsiva*)
 Eu não suporto andar devagarinho... (*Enlouquecendo*) Não sou andor de
 procissão... (*Joga tudo no chão, livros, papéis*) ... Revolução é todo dia,
 toda hora, uma vida, muitas vidas, um processo... (CASTRO, 1969 apud
 VICENZO, 1992, p. 118).



Figura 2 - Consuelo de Castro

Em outubro de 1969, estreava mais uma dramaturga brasileira, Isabel Câmara, com a peça intitulada *As Moças: O Beijo Final*, no teatro Cacilda Becker, Em São Paulo. A peça assemelha-se às demais peças da nova dramaturgia: duas personagens em cena, um único cenário e o embate através do diálogo. Mas ao contrário das peças de Leilah e Consuelo, *As Moças* não apresentam em cena uma mulher e um homem, nem um grupo que os dois gêneros entram em confronto. *As Moças* tem em sua trama o confronto entre suas mulheres, cuja relação é agressiva, aparentemente gratuita às vezes, mas por outro lado essa relação também contém amor. A possibilidade de a relação dessas duas mulheres ser algo romântico, é algo apenas levemente sugerido.

Teresa e Ana (as protagonistas) vivem juntas no mesmo apartamento. Teresa trabalha como tradutora e almeja a carreira de escritora, sendo ela a provedora financeira da casa. Ana é atriz, mas no momento encontra-se desempregada. O dinheiro é um assunto complicado para as duas. Além disso, outro problema que aflige as duas é a ocasião em que Ana leva um amante ao apartamento (no qual está morando de favor), com quem tem relações quase na frente da outra.

Apesar das diferenças, as duas vivem conflitos semelhantes: um vazio, que cada uma procura preencher a seu modo, mas sem grandes resultados. Teresa quer que as pessoas a notem e Ana, apesar de aparentar ser mais despreocupada, é tão só quanto Teresa. A peça de Isabel Câmara é considerada um dos melhores textos que abordam o tema da busca existencial.

Teresa – Por que você veio, para cá, Ana?

Ana – Porque quis.

Teresa – Ganhar dinheiro? Ganhar dinheiro, por exemplo?

Ana – Entre outras coisas...

Teresa – Que coisas? Que coisas?

Ana – Sair de onde estava, serve?

Teresa – E saiu?

Ana – Saí.

Teresa – Burra. Você não saiu de lugar nenhum... Nem dinheiro te deram, não é mesmo?

Ana – Não amola, você sabe perfeitamente que não!

Teresa – Eu também quis sair de onde estava...

Ana – Eu sei, é sempre a mesma história.



Figura 3 - Isabel Câmara

É possível notar que em nosso país, mesmo que de forma “tímida” mulheres ocupam lugares de destaque no se refere ao teatro, não apenas como atrizes, mas também como dramaturgas cujas peças são fundamentais para a construção do nosso teatro.

3.2. Fernanda Montenegro: A Grande Dama do Teatro Brasileiro

Nascida em uma manhã de outubro no ano de 1929, Arlette Pinheiro Monteiro Torres, que mais tarde se tornaria a icônica Fernanda Montenegro, começa sua vida nos subúrbios do Rio de Janeiro, no bairro do Campinho. Em sua biografia, além de falar sobre sua família e acontecimentos de sua vida pessoal, Fernanda Montenegro relata muitas vezes a experiência de ser uma atriz no Brasil nos séculos XX e XXI. Ao recordar o início de sua carreira no teatro, Montenegro cita uma frase do célebre dramaturgo alemão Bertold Brecht: “ (...) foram anos duros, mas foram os melhores anos das nossas vidas”. Em alguns momentos da obra, a autora especifica que trabalhar com a arte da atuação em nosso país não é algo simples, mas que seu amor pelo ofício é maior do que todas as dificuldades que enfrentou ao longo de sua carreira. Diz a atriz sobre o poder teatral presente em uma sociedade que muitas vezes não reconhece seu verdadeiro valor: “Desde o tempo mais arcaico, o teatro, mesmo desacreditado como agora, sempre foi simbolicamente poderoso” (MONTENEGRO, 2019, p. 140).

Ao recordarmos nossas vidas, não recordamos como elas foram vividas de fato, mas pelo nosso ponto de vista, deixamos claras nossas sensações e nossos pensamentos. Por isso, quando Montenegro descreve passagens de sua vida ela também destaca muito bem os sentimentos sentidos em suas experiências. Um exemplo pode ser encontrado quando a atriz comenta como se sentiu quando esteve pela primeira vez em um palco de teatro, aos seus oito anos de idade: “guardei para sempre na lembrança a sensação de levitar, envolvida numa luz cor-de-rosa e eu me sentindo fora de mim. Mas nem sequer suspeitei de que, um dia, aquele mistério seria meu ofício, minha vida” (MONTENEGRO, 2019, p. 34 e 35).

No “Prólogo” de sua biografia Montenegro conta a história de sua família. Descendente de italianos e portugueses, Montenegro demonstra um grande conhecimento a respeito da história de seus ancestrais, desde o momento em que eles vieram ao Brasil; “O que aprendi, crescendo junto aos meus imigrados, é que eles nos impregnaram, para sempre, da sua cultura: a crença na vida, o código familiar, o ritual das festas, os sabores de uma mesa mesmo modesta, as rezas, os lutos, a tragédia e a aleluia que é sobreviver” (MONTENEGRO, 2019, p. 19). Sua avó e sua Tia Vicenza faziam questão de contar essas histórias como uma forma de não esquecer de suas raízes culturais. Montenegro tem uma forte ligação com as mulheres de sua família, em sua biografia estão presentes em quase todas as páginas do “prólogo” tias, avós, tias-avós, irmãs, primas e sua mãe. As mulheres de sua família sempre tiveram que lutar contra um mundo que muitas vezes não lhes oferecia amparo. Sobre sua mãe, uma figura de extrema importância para sua formação como mulher, Montenegro diz:

Minha mãe não era, em absoluto, de temperamento derramado. Era uma mulher sensitiva, extremamente observadora e, ao atender o marido e as filhas, revelou-se em eterno estado mítico de gestação. Mulher, mãe, avó e filha. Frágil, mas poderosa. Aguçada. Reservada. Tinha uma fé silenciosa, solidária, socorrendo-nos, sem alarme e, por herança mística, com novenas e trezenas. Jamais carola. E tinha um humor singular. Realista (MONTENEGRO, 2019, p.37).

Mas Fernanda também fala muito sobre os homens com quem conviveu, seu pai, seu marido, seus avôs, tios, tios-avôs e primos. Sobre seu pai, ela diz: “No trato com as filhas, meu pai era mais feminino do que ela. Era a ele que nós pedíamos que cantasse ‘Teresinha de Jesus’ antes de dormir” (MONTENEGRO, 2019, p.37).

Além de lutar arduamente para sobreviver, a família de Fernanda também teve que lidar com situações desagradáveis geradas pelo fato de serem originalmente imigrantes. Em fevereiro do ano 1942: “Nesse período tão difícil, um vizinho denunciou que perto da sua casa havia uma família quinta-coluna que falava que ouvia música italiana. Traidores da pátria. Minha avó foi chamada à delegacia. Apavorada. Eles sempre tinham falado as duas línguas em casa” (MONTENEGRO, 2019, p. 50). Fernanda também relata em sua biografia suas

opiniões sobre política: “Democracia exige um Congresso funcionando e coexistindo nas diversas correntes políticas e ideológicas. ” (MONTENEGRO, 2019, p. 51). Hoje em dia, a atriz ainda expõe suas opiniões sobre política, visto que a arte e a política sempre tiveram uma relação, mesmo que não muito saudável na maioria das vezes.

Fernanda Montenegro teve uma infância feliz e livre, com medos e angústias comuns da infância. Porém, essa época tão serena de sua vida teve um fim precoce, “sinto já nos meus oito anos o início da minha adolescência” (MONTENEGRO, 2019, p. 48). Ela relata que por conta de sua classe social se passava da infância para a vida adulta. Muito cedo ela teve que lidar com as responsabilidades da vida adulta. Ao terminar o primário (de cinco anos), Fernanda começou a frequentar o ginásio (hoje conhecido como ensino médio), mas não conseguiu se adaptar à exaustiva rotina de aulas, felizmente com a compreensão dos pais. “Existe na classe trabalhadora uma ‘visão congênita’ de liberdade e superação a ser alcançada. Essa visão vive em mim até hoje. Digo isso, aqui, em memória aos meus pais” (MONTENEGRO, 2019, p. 56). Ingressou então no curso de secretariado da Escola Berlitz, já visando uma carreira como secretária ou aeromoça. Igor Sacramento (2019, p. 166) observa que “A primeira dimensão da biografia comunicação é identificar a singularidade de uma trajetória”.

Fernanda foi uma adolescente modesta e discreta, com uma vida muito resguardada. Lia seus folhetins para si mesma e muitas vezes para sua vó, que não teve a oportunidade de aprender a ler. Apesar de não ter o conhecimento da leitura e da escrita, sua avó foi uma mulher muito sábia, sendo considerada um dos pilares da família de Fernanda.



Figura 4 - Arlette Pinheiro Monteiro ou Fernanda Montenegro aos três anos de idade

Sua história com a arte da atuação está muito ligada com a história de sua família. A atriz relata em sua biografia que a base da diversão de sua família foi o cinema. Começou a atuar nas igrejas dos subúrbios em que morou, e com oito anos participou de um dramalhão português chamado “Os Dois Sargentos”. Foi a primeira vez que ela subiu em um palco. Começou a atuar profissionalmente pela primeira vez na Rádio MEC. Após ouvir o anúncio da rádio que incentivava estudantes a participarem da Radioteatro da Mocidade quando tinha quinze anos, procurou a sede da estação sozinha, em frente ao Campo de Santana. O primeiro programa do qual fez parte foi um melodrama sobre a Revolução Farroupilha e seus heróis. Desde sua primeira peça na infância, Fernanda nunca se sentiu nervosa no momento de atuar. “Ao ver Shakespeare pela primeira vez, não tive volta. No meu futuro, o que eu queria era aquele palco” (MONTENEGRO, 2019, p. 81).

Como locutora (em seu quinto ano na rádio) e radio atriz, seu nome era Arlette Pinheiro. Como redatora, assinava como Fernanda Montenegro. A atriz achava que o nome “Fernanda” continha um clima de romance do século XIX. Montenegro era um sobrenome muito ouvido por ela nessas histórias românticas. Montenegro também foi o sobrenome de um médico que atendeu sua família durante anos.

Fernanda se encontrou em uma encruzilhada nas décadas de 1940 e 1950, quando sua carreira como atriz (de teleteatro, na TV Tupi) começou. Na época, a profissão de atriz era “moralmente não recomendável”, (2019, p. 84) para uma moça dita de família. Seus pais não se opuseram, mas se mostraram preocupados com a escolha de Fernanda.

Mesmo com a preocupação da família em relação à escolha de seu ofício, Fernanda persistiu no mundo da atuação, e foi no teatro que conheceu seu companheiro de vida, Fernando Torres, com quem teve dois filhos, Claudio Torres e Fernanda Torres (companheira de muitas cenas).

Sua estreia definitiva no teatro foi em 1953, na peça *Mulheres Feias*. A atriz já trabalhou fora do Brasil, chegando a concorrer ao *Oscar* de melhor atriz, em 1999 pelo filme *A Central do Brasil*. Mas também a reconhecemos muito por seu profundo amor a nação brasileira, amor esse que ela declara em sua biografia: “tudo que vivenciei nos palcos da minha cidade me fez atriz, atriz brasileira, diria mesmo, carioca [...] lembro do grande homem de teatro Gianni Ratto, que me dirigiu por dez anos e jamais admitiu que eu me europeizasse” (MONTENEGRO, 2019, p. 79).



Figura 5 - Fernanda na rádio MEC

Quando observamos a biografia de Fernanda, notamos que suas lembranças acerca de acontecimentos de sua vida nos levam a interpretá-los através de sua própria interpretação. Segundo Fernando Araújo Del Lama (2020), Benjamin relacionava a experiência com a tradição no seio de uma comunidade. Para Del Lama (2020), o caráter onipresente da tradição está na

organização comunitária, ou seja, são memórias privadas ou coletivas que se tornam comuns. Citado no artigo de Del Lama, o autor Luciano Gatti observa que: “A memória, assim, não é só a recordação de uma experiência vivida no passado, mas a sua atualização no presente, reiterando seu sentido aos dois tempos numa comunicação mais íntima entre eles” (2008 apud DEL LAMA, 2020, p. 194).

Montenegro não fala apenas sobre suas vivências em sua biografia, ela cita nomes de familiares, amigos e conhecidos que, assim como ela, precisaram passar por provações na profissão em uma época já passada para obter reconhecimento e felicidade, por assim dizer, no campo artístico. Podemos ver um exemplo dessas declarações quando Montenegro refere-se a Dulcina de Moraes (Bibi Ferreira):

Quanto a Dulcina, que personalidade é mais importante do que ela no cenário teatral brasileiro do século XX? Além de atriz, foi educadora. Sua presença e sua coragem modernizaram os nossos palcos desde os anos 1930. Dulcina dedicou ao teatro tudo que possuía na vida. Devemos a ela, entre tantas conquistas, a extinção da infame carteira da Segurança Pública, expedida pela polícia, que as prostitutas, os tipos marginais e também as atrizes e os atores eram obrigados a portar. “ (MONTENEGRO, 2019, p. 73 e 74).

Em certos momentos da obra autobiográfica, Fernanda relembra encontros com muitos outros grandes nomes para o teatro brasileiro e ela faz questão de destacar esses nomes. Ao fazer isso, ela conta não apenas sua história de vida, mas também relata, ainda que por breves momentos, um pouco da história de outras pessoas.

Pode-se considerar como os indivíduos se relacionam uns aos outros numa pluralidade, ou seja, numa sociedade. O reconhecimento de outros como membros da mesma sociedade é da ordem da cultura, do ‘documento de atuação’ (Geertz, 1989), é constantemente renovado nas relações sociais. Isso demonstra o fato de o eu estar irrevogavelmente inserido num nós, numa relação entremeada por atos, planos e propósitos de muitos eus, ou seja, na multiplicidade de objetivos e anseios individuais dentro da totalidade de uma rede humana de sentidos (SACRAMENTO, 2019, p. 161).

É muito comum encontrarmos biografias e mais biografias de pessoas famosas, mas a biografia de Fernanda não possui como intuito apenas reconhecer o seu trabalho, mas também suas experiências mais comuns: “Em quase toda cada se tocava um instrumento, pois quase sempre era assim que as famílias faziam suas festinhas” (MONTENEGRO, 2019, p. 35). Ela também comenta sobre acontecimentos que ocorreram com pessoas próximas a ela, e como isso a afetou:

E tivemos outra surpresa: a entrada de Sadi Cabral no elenco foi negada. O motivo era que seu tipo de ator não tinha categoria social e artística para atuar no TBC. Nunca soubemos com clareza de onde desciam ordens tão preconceituosas, até mesmo racistas. Sadi era nordestino – um dos mais devotos homens de teatro que conheci [...] Houve uma grita do elenco. Cacilda, dignamente, deu seu testemunho da importância de Sadi Cabral, inclusive em sua própria história. E Sadi foi contratado (MONTENEGRO, 2019, p. 120).

Em sua obra, ela relata as dificuldades que enfrentou na época do Regime Militar como atriz. “Vivemos em São Paulo a trágica tensão política do final dos anos 1960. Nesse período, saímos sim, em passeatas, mas os transeuntes, nas calçadas, não se juntavam facilmente aos manifestantes” (MONTENEGRO, 2019, p. 185).

Em alguns encontros que tinham como intuito discutir como seria possível lutar pelo fim da repressão política, era proposto parar completamente com as atividades teatrais no país. Fernanda Montenegro e seu companheiro Fernando Torres sempre se opuseram. “Uma greve do teatro no Brasil? Quem lutaria por nós num protesto? Num comício? Num abaixo-assinado? [...] É a arte que determina a ação ” (MONTENEGRO, 2019, p. 186).

Ela conta que o estopim do conflito foi a censura imposta pelo governo em relação às peças teatrais. Devido à censura da época, a classe teatral foi obrigada a devolver o emblemático prêmio Saci, no ano de 1968. Fernanda relata que nessa época (MONTENEGRO, 2019, p. 187): “Passamos a ter assembleias quase diárias no Teatro Ruth Escobar e, numa delas, quando a exacerbação era geral, a mesa, num arrebatamento, propôs que os premiados devolvessem seus troféus como protesto”.

A saudosa atriz Cacilda Becker era presidente da Comissão Estadual de Teatro no governo de Abreu Sodré. Foi proposto que se os artistas devolvessem o prêmio, o jornal *O Estado de S. Paulo* (responsável por conferir o prêmio Saci) nunca mais publicaria alguma matéria sobre a área teatral. Diante disso, foi iniciada uma votação entre os artistas para decidir se a devolução do prêmio seria ou não realizada. No fim, os troféus dados aos artistas foram devolvidos.

Fernanda e Cacilda visitaram um poderoso militar quando uma série de prisões e interrogatórios começou a intimidar a classe teatral. A visita foi à residência do comandante da 2ª Região Militar de São Paulo. A dupla de atrizes foi recebida pelo filho daquela máxima figura do Exército, já que o próprio comandante não se encontrava presente na ocasião. Cacilda propôs que abrandassem as perseguições e a censura. Seu apelo seria levado a sério. Mas a tentativa não deu resultados.

Fernanda relata que após a morte de Cacilda em 1969, seu único consolo foi a chegada milagrosa da Tropicália. “Aquele grito de aleluia nos dimensionou como uma resistência e criatividade libertária” (MONTENEGRO, 2019, p. 190).

Além de relatar as injustiças ocorridas por conta da censura política, ela também observa a crescente onda de homofobia que assolava o país:

O futuro clareou determinadas posições pragmáticas da esquerda que abrangiam até zonas de orientação sexual. Quando ainda organizávamos o Teatro dos Sete, no Rio, recebemos a proposta de nos juntarmos ao Teatro de Arena. Tivemos uma conversa madrugada adentro, na praça do Lido, em Copacabana [...] Ele nos disse que os Fernandos eram bem-vindos, mas os nossos amigos homossexuais, não. Então, não nos juntamos ao Arena (MONTENEGRO, 2019, p. 186).

Quando uma pessoa do nosso país se insere no universo teatral, lhe são apresentadas as figuras que fizeram história nesse meio. Atores dos dias de hoje, assim como eu, foram apresentados à Fernanda Montenegro, reconhecendo-a como “a rainha do teatro brasileiro”. Sua influência é tão grande que sua fama se estende além dos limites do território brasileiro. Particularmente não a admiro apenas por sua carreira, mas também por sua humildade e determinação. Em sua biografia, podemos observar as dificuldades que a atriz

teve em consolidar seu lugar na história (e por vezes ainda tem), especialmente por ser uma mulher. Sua visibilidade e seus depoimentos são importantes para todas aquelas que desejam estar nos palcos não se esquecerem que é possível, mesmo que às vezes não pareça. Sempre me incomodei com o fato de não existirem mulheres nos livros de história do teatro, mas essa biografia é tão rica em detalhes sobre essa arte que tanto me encanta que a vejo como um livro de história do teatro brasileiro dos séculos XX e XXI. Sou imensamente grata por ter acesso a essa obra, na verdade sou imensamente grata por ter acesso às duas obras destacadas nessa pesquisa.

Quando lemos livros sobre teatro, quase não encontramos nomes de mulheres em suas páginas, aliás, quando estudamos arte de forma geral, não somente o teatro, mulheres quase não são mencionadas. O teatro, este espaço que nos faz pensar que todos são bem vindos, que todos podem ser quem realmente são, contém uma diversidade disfarçada em muitos aspectos, especialmente não se refere a diversidade de gênero.

É importante esclarecer que esse estudo tem como sujeito de pesquisa a biografia de uma grande atriz brasileira, mas podemos observar em muitos momentos que para se fazer importante no meio teatral Fernanda Montenegro passou por obstáculos que homens não passam. E quando paramos para pensar em outras atrizes, diretoras ou dramaturgas que têm o mesmo reconhecimento que Fernanda adquiriu (depois de muitos anos de carreira), podemos nomear poucas profissionais, visto que, quando pensamos em atores, dramaturgos ou diretores, temos centenas de nomes em destaque. Segundo Fernanda (2019, p. 95) “de amigos héteros – intelectuais ou não -, ouvi e ainda ouço, embora não mais com tanta frequência, avaliações sobre ‘a mulher’.

Profissionalmente, no começo da carreira de Fernanda, inclusive, existia uma carteirinha para atrizes que se igualava à carteirinha que permitia as prostitutas andar à noite pela rua. Vale lembrar que na época em que Fernanda estava pensando em ser atriz, seus pais não consideravam a profissão moralmente recomendável. Podemos compreender que, atualmente, a realidade do ser conhecida como mulher passou por mudanças desde a época em que Fernanda deu início a sua carreira, mas ainda existe um longo caminho a ser

percorrido até podermos dizer com certeza que as oportunidades de trabalho para todos os gêneros sejam as mesmas, especialmente no campo da atuação.

Ao falar sobre questões como sexualidade, Fernanda comenta como manter a virgindade antes do casamento era algo importante para a sociedade e como ela era contra a esse ideal: “Naquele tempo, a virgindade não era uma opção, era uma obrigação. Isso dito, para mim virgindade nunca foi obrigação, e sim opção” (MONTENEGRO, 2019, p. 93).

Fernanda Montenegro foi casada com o ator Fernando Torres com quem teve dois filhos. Mesmo compartilhando a mesma profissão, as responsabilidades de Fernanda e Fernando eram muito diferentes. Enquanto Fernando ia de lá para cá como ator ou não, Fernanda precisava ficar em casa cuidando de seus filhos. Ela conta em sua biografia (MONTENEGRO, 2019, p. 193) que: “E assim ocorreu todo o ano de 1970. Os Torres vivendo entre duas cidades e, no fundo, em nenhuma [...] Mas o pai não se fazia presente. Com Maurício ainda preso, Fernando dava seu apoio ao São Pedro e à família Segall”. Podemos observar que Montenegro sempre esteve presente na vida dos filhos, por vezes até interrompendo sua carreira, enquanto Fernando Torres se mostrava ausente na vida de seus filhos. Não por descaso, mas por ser um ser/sujeito compreendido pela sociedade como um homem, e sendo homem tendo obrigações “mais importantes” do que estar com sua família, segundo essa sociedade.

Butler analisa em seu livro os estudos de Julia Kristeva a respeito dos atos corporais subversivos, mais precisamente na primeira parte desse estudo, a autora busca compreender os pensamentos de Kristeva em relação ao corpo materno. Segundo Butler (2003, p. 135 e 136), “na medida em que Kristeva conceitua o instinto materno como portador de um status ontológico anterior à lei paterna, ela deixa de considerar como essa própria lei pode ser a causa do desejo mesmo que supostamente ela reprime. ” Com base nessa linha de raciocínio, podemos considerar que a maternidade compulsória é uma forma que a sociedade patriarcal encontrou para restringir a sexualidade e a “liberdade corporal” de seres/sujeitos interpretados como mulheres. Na obra de Fernanda, quando a atriz fala sobre como se sentiu ao saber que seria mãe, ela demonstra uma grande felicidade, mas sua fala pode remeter muito ao pensamento de

Butler sobre a maternidade compulsória e o dever socialmente existente na sociedade patriarcal em fazer mulheres serem mães:

Para mim, ao dar à luz – grande expressão -, tive a consciência e a paz de ter passado adiante minha centelha de vida, detonada desde a lama a primeva há milhões, milhões e milhões de anos. Eu, junto com meu homem, trouxe a este nosso universo dois seres humanos, Claudio e Nanda. Passei adiante a minha espécie. Não neguei a minha carne. Não falo por orgulho. Falo por ter conseguido dar conta do que pedia minha natureza (MONTENGRO, 2019, p. 158).

A última fala do relato da atriz que diz: “Falo por ter conseguido dar conta do que pedia minha natureza” (MONTENEGRO, 2019, p. 158), pode ser compreendida como um pensamento equivocado de que o corpo de todas as mulheres é preparado para a maternidade e que a missão natural de todas é ser mãe. Como diz Butler, ainda em análise aos pensamentos de Kristeva (2003, p. 136), “o ‘instinto materno’ pode ser bem um desejo culturalmente construído, interpretado por via de um vocabulário naturalista”.

Na biografia da atriz, podemos observar sua opinião em relação ao feminismo: “A radicalização feminista torna-se necessária enquanto não se alcança um justo consenso de igualdade. Leva tempo e muita luta” (MONTENEGRO, 2019, p. 94). A seguir, na mesma página, podemos notar que Montenegro cita alguns afazeres que geralmente (especialmente em nossa cultura) são designados aos sujeitos/seres compreendidos como mulheres. Ela fala mais especificamente sobre os cuidados que tem com os filhos e com o marido, usando como exemplo o ato de servir a comida, já que, para ela, esse gesto não é interpretado como um ato de servidão.

Ela também expõe sua sobre a luta feminista e sua radicalização. A noção de que a luta feminista é contrária aos “hábitos femininos” é muito comum até mesmo nos dias de hoje. Mas esse tipo de entendimento é equivocado, já que a luta feminista é uma luta política que tem como um de seus focos garantir que seres/sujeitos mulheres tenham o direito de fazerem suas próprias escolhas, sejam elas de servir ou não comida à família.

A atriz reflete sobre as dificuldades em ser mulher na sociedade brasileira, e em várias partes do livro ela discorre como compreende essa existência. Um exemplo pode ser destacado em sua biografia, na qual a atriz relata uma das diferenças entre mulher/atriz e homem/ator:

Em princípio no caso das atrizes, se não existe uma verdadeira vocação, inarredável, só lhes cabe a desistência perante o: 'Ou larga ou é o fim'. Algumas vão e vêm. Isso quando a união não acaba. Desistem do teatro ou de seu homem. O ator não vive demanda tão violenta diante de uma companheira não atriz (MONTENEGRO, 2019, p. 96).

Fernanda relata em sua biografia que *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir lhe trouxe a complexa questão de sua condição como mulher. A geração de Fernanda, inclusive, acompanhou de perto as lutas feministas no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Ela relata que nesse período “houve um corte sem volta na visão social, existencial da condição de ‘ser mulher’. Embora continue a ser necessário mais, muito mais” (MONTENEGRO, 2019, p. 97). Ela cita peças teatrais como *A Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen que corrompe com os padrões patriarcais no teatro. Segundo ela, “como a personagem Nora, na peça de Ibsen, saímos da ‘gaiola’ – da casa de boneca” (MONTENEGRO, 2019, p. 97 e 98).

Fernanda também observa como a condição de “ser mulher” para suas antecessoras, como sua mãe, por exemplo foi diferente da dela:

Lembro de minha mãe sempre tão entregue à sua domesticidade. Com a morte de papai, após sessenta anos juntos, ela passou por depressão. No fim de uma sessão com a psicanalista, disse: ‘A senhora sabe o que eu gostaria de ter? Liberdade’. Sempre ouvi de mamãe: ‘Ah, seu eu fosse homem! Ia ser marinheiro, andar pelos mares, viajar pelo mundo...’. Às vezes até me pergunto se minha profissão não ofereceu à minha mãe a possibilidade de, através de mim, ‘sair pelos mares’. Ultrapassar os limites de sua vida doméstica, enquadrada (MONTENEGRO, 2019, p. 97).

Ao longo da biografia, Fernanda cita outros nomes de grandes mulheres do teatro brasileiro como Bibi Ferreira, Lucília Peres, Esther Leão, Cacilda

Becker, entre muitas outras. Compreendo que ao citar os nomes de grandes mulheres do teatro brasileiro, essa seja uma forma de compartilhar seu próprio destaque, já que para uma mulher atriz ser reconhecida como Fernanda é o trabalho é muito mais árduo e cansativo se compararmos com um homem.

Inclusive, Fernanda relata muito bem como o meio teatral pode ser injusto com as mulheres:

Durante séculos, a arte teatral foi proibida à mulher, mas, a partir do momento em que nós pisamos naquela arena, a questão do gênero tornou-se irrelevante. Fora dali o sexo feminino ainda enfrenta enormes preconceitos, porém, em cena, vai ganhar o melhor. De qualquer gênero. Vence o talento. A vocação. A vocação e o talento é que nos dão a absoluta liberdade de ser. Fora e dentro do palco (MONTENEGRO, 2019, p. 97).

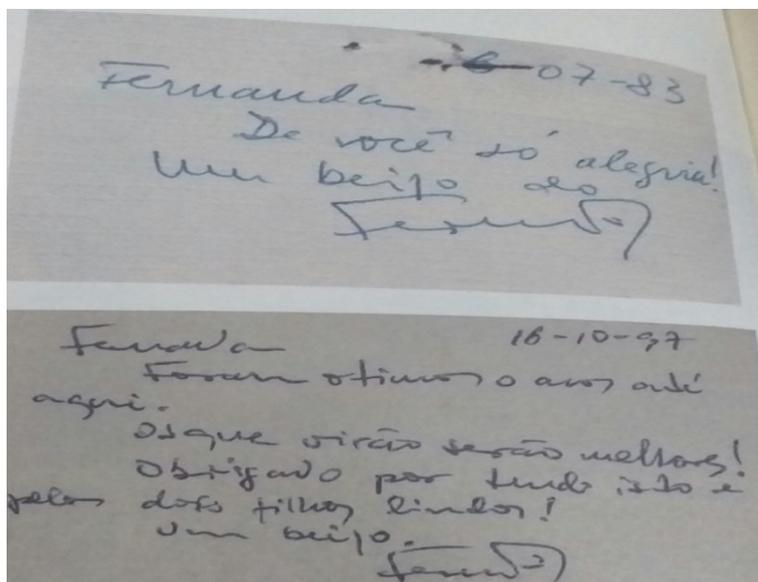


Figura 6 - Cartões escritos por Fernando Torres

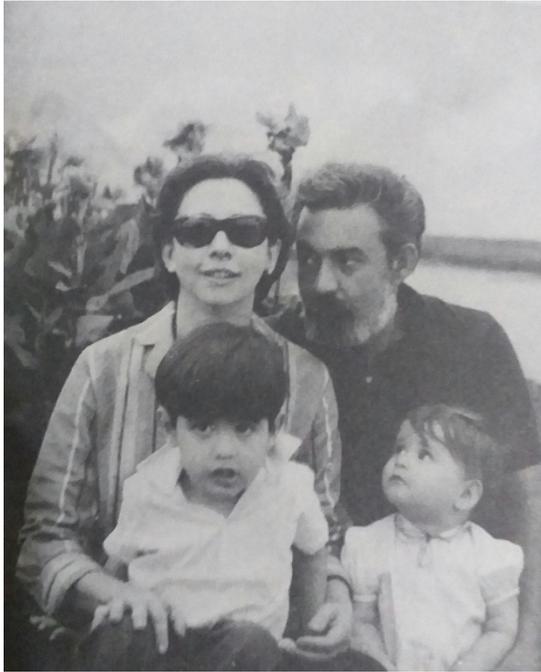


Figura 7 - Fernanda e Fernando com seus filhos: Fernanda Torres e Cláudio Torres



Figura 8 - Retrato de Bob Wolfenson, 1995

3.3. Questões de gênero

É importante destacar que esta pesquisa se baseia nos estudos da filósofa Judith Butler, no que se refere aos assuntos gênero e sexo. Mesmo que outras filósofas que discorriam ou discorrem sobre questões de gênero sejam citadas na presente dissertação, Butler ainda é a principal referência teórica sobre esse tema nessa pesquisa.

Até mesmo antes de um ser humano nascer, é determinado a qual gênero esse ser humano pertencente baseando-se em sua genitália. Se tem uma vulva é uma mulher e se tem um pênis é homem. Na segunda metade do século XX, o conhecimento sobre pessoas reconhecidas como sendo intersexo começou a se desenvolver. Podemos compreender que pessoas intersexo são aquelas que nascem com uma anatomia sexual ou reprodutiva que não aparenta corresponder as noções binárias, ou seja, “o conjunto de fatores que definem o sexo biológico (cromossômicos, gonodais, hormonais, órgãos externos e internos) está variado em combinações diversas” (COSTA, BERNARDES E PALMIERE, 2019, p. 86). Muitas pessoas cometem o equívoco de relacionar a Identidade de Gênero com o sexo biológico, alegando, inclusive, que pessoas que não se identificam com seu sexo biológico são “falsas mulheres” ou “falsos homens”, mas analisando de forma mais precisa podemos compreender que existe uma grande diferença entre sexo e gênero:

Segundo Irene Nohara (2015), o primeiro está relacionado às questões biológicas, características anatomofisiológicas inatas aos indivíduos como questões cromossômicas, hormonais, gonodais e anatômicas; já o segundo se refere à forma socialmente construída de comportamentos sociais relacionados ao masculino e feminino, aos papéis e funções dadas aos mesmos. A intersexualidade é, então, uma questão biológica, contudo, as formas de gestão dos corpos intersexo se dá no campo social, na relação com saberes e práticas situadas (COSTA, BERNARDES E PALMIERE, 2019, p. 86).

Pessoas que possuem o Intersexo não têm problemas de saúde ocasionados especificamente por essa condição. Gêneros binários são considerados mais comuns, mas comum não é o mesmo que natural, e também não são os únicos, portanto, por mais que não seja tão comum nascerem

peças Intersexo, isso não significa que estas tenham algum tipo de problema de saúde que deva ser solucionado. Vale observar que houve um tempo em que pessoas que possuíam o Intersexo eram sujeitas a cirurgias para determinar um gênero específico, como aponta Guerra e Guerra-Júnior (2005, p. 1): “o sexo do indivíduo com ambiguidade genital passou a ser definido não mais pelo tipo de gônada presente, [...] seguindo-se a cirurgia (genitoplastia) que permitia a eliminação das características indesejáveis”. Segundo Costa, Bernardes e Palmiere (2019, p. 88) “a conformação da lógica do binarismo sexual não é natural, e sim uma questão política e social. Ou seja, o que compreendemos como sendo “feminino” e “masculino” são aspectos culturais/sociais. Nós performamos o que compreendemos como gênero “feminino” e gênero “masculino”.

As noções binárias de gênero carregam consigo atribuições específicas. O papel social de membros de uma sociedade que se restringem somente a gêneros binários é bem específico. Mulheres e homens, segundo os padrões de sociedades binárias possuem responsabilidades e direitos diferentes. Por muito tempo em muitas sociedades diferentes, mulheres eram responsáveis pela vida doméstica e homens eram vistos como os provedores do lar. Judith Butler (2003) aponta que a generalização do “corpo” ocasionada pelas noções binárias torna esse “corpo” um agente passivo que é significado por uma fonte cultural externa relacionada a ele, ainda segundo Butler (2003, p. 186) “essas concepções têm precedentes cristãos e cartesianos”. Linda Nicholson (2000) nomeia essa perspectiva do corpo passivo sujeito às concepções cristãs e cartesianas como “porta-casacos” da identidade, que segundo Nicholson, “o corpo é visto como um cabide de pé no qual são jogados diferentes artefatos culturais, especificamente os relativos a personalidade e comportamento”, (2000, p. 12).

Podemos observar com frequência que mulheres em uma sociedade binária podem muitas vezes serem consideradas um problema, como se fosse errado ser uma mulher, já que, teoricamente, esse ser seria inferior ao homem em questão de inteligência e força física. “O momento diferenciador de troca social parece ser um laço social entre os homens, uma união hegeliana entre termos masculinos, simultaneamente especificados e individualizados” (BUTLER, 2003, p. 70), a divisão dos corpos sendo eles feminino e masculino é

algo adequado às necessidades econômicas heterossexuais, e compreendendo a razão dessa divisão existir entendemos melhor porquê uma sociedade que faz questão de se restringir aos padrões binários pode ser tão excludente e injusta. É importante frisar que a questão da sexualidade faz parte dos padrões binários. Cisgênero e heterossexual é o “normal” para muitas pessoas, mas esse “normal” descarta e agride aqueles que não se encaixam. Monique Wittig (autora em destaque na obra de Butler) argumenta que uma mulher só existe nessa sociedade binária quando consolida uma relação heterossexual, portanto, lésbicas não seriam mulheres. Segundo ela, a lésbica transcende a oposição binária entre mulheres e homens. Em seu livro, Butler observa que “Wittig argumenta que a discriminação da linguística do ‘sexo’ assegura a operação cultural e política da heterossexualidade compulsória” (2003, p. 165).

Em sua obra, a autora comenta sobre como, ao longo do tempo, o discurso feminista em relação ao “sujeito mulher” foi mudando e sua concepção foi deixando de ser algo permanente e estável. Já que ser um gênero (às vezes ser os dois, ou até mesmo não se identificar com nenhum) não depende dos atributos físicos de um ser humano, nem do seu modo de se comportar na sociedade. A autora compreende os conceitos de feminino e masculino como culturais, não naturais. Um modo de comportamento considerado “feminino” por uma cultura não significa necessariamente que aquela pessoa seja uma mulher, segundo a autora.

Em seu livro, Butler faz observações e análises sobre outros autores que antes dela abordaram a questão do gênero e da luta feminista. Um deles foi Julia Kristeva e seu estudo sobre a maternidade compulsória. Além dela foram feitas observações e análises sobre os estudos de Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Monique Wittig, Luce Irigaray, entre outros. Em nenhum momento a autora faz comentários rudes a respeito das teorias de outros estudiosos, mas por vezes contesta suas ideias. Como é no caso de Simone de Beauvoir, por exemplo, Butler reconhece que na época em que Beauvoir propôs suas ideias a respeito do significado de ser uma mulher as teorias da filósofa foram importantes para os questionamentos de sua época, mas que na atualidade as questões que acercam o que é ser uma mulher mudaram, portanto, as teorias

de Beauvoir não se aplicam da mesma maneira atualmente que se aplicaram no passado.

Para Beauvoir, o gênero é “construído”, mas há um agente implicado em sua formulação, um cogito que de algum modo assume ou se apropria desse gênero, podendo, em princípio, assumir algum outro [...] Beauvoir diz claramente que a gente “se torna” mulher, mas sempre sob uma compulsão cultural a fazê-lo. E tal compulsão claramente não vem do “sexo”. Não há nada em sua explicação que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea (BUTLER, 2003, p. 26 e 27).

O termo “gênero” em si é um termo curioso. O movimento feminista no fim da década de 60 e início da década de 70 começou a fazer uso do termo “gênero” como modo de referir-se à organização social em relação entre os sexos entendidos como femininos e masculinos. Joan Scott (1995) esclarece que não existe clareza ou coerência para a categoria “gênero”, segundo ela, “no caso de ‘gênero’, o seu uso comporta um elenco tanto de posições teóricas, quanto de simples referências descritivas às relações entre os sexos” (1995, p. 4). Nicholson observa em sua pesquisa que “mesmo a posição feminista mais antiga, que construiu o ‘sexo’ como independente do ‘gênero”, ao usar o termo ‘gênero’ permite a entrada de algum elemento social na construção do caráter” (2000, p. 13).

Nicholson (2000) indica que para enfraquecer a tendência de pensar em identidade sexual como algo dado pela natureza e comum entre todas as culturas é necessário recorrer às leituras históricas. Acrescenta-se ainda o peso das investigações antropológicas para tanto. Todavia, é uma convocação que implica sumariamente abordar as contribuições de Joan Scott para os estudos de gênero (GONÇALVES, 2019, 114).

Além do mais, podemos observar como o debate sobre a Ideologia de Gênero é interpretada como um grave problema para muitas pessoas de nosso país.

Em termos acadêmicos, a discussão parece ganhar força contemporaneamente a partir dos protestos organizados pelo cancelamento do seminário Os Fins da Democracia, em outubro de 2017, dada a participação e organização da filósofa Judith Butler e sua suposta associação à “ideologia de gênero”. O manifesto culminou em ameaças e agressões físicas à mesma e à cientista política Wendy Brown no aeroporto de Guarulhos,

após uma mobilização em frente ao evento no dia de sua abertura. Tal acontecimento foi abordado em 8 textos de uma edição temática da revista *Cadernos Pagu*, publicada em 2018 (FAVERO E MARACCI, 2018, p. 21).

Sendo o sexo considerado algo impuro, o corpo humano também é colocado nessa mesma categoria. Se discutir sobre atos sexuais já foi reprimido de forma vigorosa, a discussão sobre Identidade de Gênero é um assunto que os poderes binários e heterossexuais procuram reprimir com muito mais veemência. Mesmo que alguns tenham conhecimento da diferença entre sexualidade, sexo biológico e Identidade de Gênero, a maioria ainda os confunde. Muitos relacionam a prática de ser uma mulher com a consolidação de uma relação heterossexual, como se para ser uma mulher fosse necessário se relacionar sexualmente e exclusivamente com um homem e vice-versa. Quando uma pessoa não se identifica com o gênero determinado a ela, sua sexualidade também é questionada, como se ser uma pessoa trans fosse o mesmo que ser gay ou lésbica. E quando uma pessoa se reconhece como trans (transgênero, travesti, transexual), mas não se encaixa na categoria da heterossexualidade, sua identidade é muitas vezes questionada.

Para especificar a diferença entre essas noções, podemos considerar que a Identidade de Gênero é como uma pessoa se reconhece, a Orientação Sexual está ligada a atração física por outras pessoas, o Sexo Biológico é diferenciado um do outro pela genitália (no caso de pessoas intersexo a noção de genitálias binárias que são o pênis e a vulva pode não ser uma realidade). Por fim, a Expressão de Gênero é o comportamento que uma pessoa deveria ter baseada no seu Sexo Biológico ou Identidade de Gênero.

E o que podemos compreender como *queer*?

Essa teoria começou a ser desenvolvida a partir da década de 80, de forma intensa, nos Estados Unidos. Tentando traduzir o termo para a nossa língua, podemos entender que “*Queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário” (2004, apud COLLING, 2007, p. 1). Inicialmente, a palavra *queer* foi usada pelos teóricos com o intuito de positivar um termo pejorativo. Ainda no artigo de Leandro Colling, é observado que Butler compreende que o termo “*Queer* adquire todo o seu poder precisamente através

da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (2002, apud COLLING, 2007, p. 1).

Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier [...] *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora. (LOURO, 2001, p. 546).

Com isso, é necessário que a comunidade LGBTQIAP+ procure dar um novo significado a esse termo. Em suas pesquisas, Butler procura desenvolver a teoria da performatividade, que segundo ela seria: “O gênero é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva” (2002, apud COLLING, 2007, p. 1). Através desses estudos podemos considerar que o gênero é um comportamento construído por uma sociedade, “De uma forma resumida e incompleta, podemos dizer que a teoria da performatividade tenta entender como a repetição das normas, muitas vezes feita de forma ritualizada, cria sujeitos que são o resultado destas repetições” (COLLING, 2007, p. 1). Portanto, quando um indivíduo não corresponde ao comportamento esperado, esse indivíduo está desafiando as regras estabelecidas e pode muitas vezes correr sérios riscos que afetarão sua integridade física e psíquica.

Os teóricos *queer* compreendem a sexualidade como um dispositivo histórico do poder. Um dispositivo é um conjunto heterogêneo de discursos e práticas sociais, uma verdadeira rede que se estabelece entre elementos tão diversos como a literatura, enunciados científicos, instituições e proposições morais. Oriundos predominantemente dos Estudos Culturais, os teóricos *queer* deram maior atenção à análise discursiva de obras fílmicas, artísticas e midiáticas em geral (MISKOLCI, 2009, p. 154 e 155).

Membros da comunidade *queer* buscam transgredir as normas estabelecidas por essa performatividade, quebrando padrões comportamentais e questionando o “normal”. Como aponta Colling em seu artigo, citando palavras

do educador William A. Gamson (2002, apud COLLING, 2007, p. 2) “A política *queer* (...) adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a ‘norma’ daquilo que é ‘normal’, seja heterossexual ou homossexual. *Queer* não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la”. Entre os estudos dos teóricos *queer*, um conceito que se destaca é o de *camp*. Em um de seus ensaios, a filósofa Susan Sontag procura discorrer sobre o conceito *camp*, segundo ela “na realidade, a essência do *camp* é a sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero” (1987, apud COLLING, 2007, p. 2).

É importante não generalizar o gay, o *queer*, e o *camp*. Gays são homens que sentem atração sexual por outros homens, por esse motivo ser gay está relacionado com a sexualidade e não necessariamente com o gênero de uma pessoa. O indivíduo *queer* não reproduz a performatividade imposta pela heterocisnormatividade, portanto esse termo não está ligado à sexualidade de uma pessoa, e sim com a forma como essa pessoa se vê, lembrando que uma pessoa *queer* não se encaixa no sistema binário. E o *camp* é uma forma de expressão que tende a reproduzir um tipo de comportamento extravagante, que pode ser realizado por pessoas de qualquer gênero e sexualidade.

Butler, ao colocar em xeque o essencialismo a categoria sujeito, buscando compreender sua formação no interior de estruturas de poder sexuais e generificadas, tem sido considerada uma das principais expoentes dos estudos *queer*. O ponto central dos estudos *queer* e é questionar a oposição binária heterossexualidade/ homossexualidade, através de uma política do conhecimento cultural (SANTOS E MATTOS, 2020, p. 218).

3.4. Rogéria: Outra Grande Dama do Teatro Brasileiro

O prefixo trans (oriundo do latim) significa “além de”, “o outro lado”, “o lado oposto” ou “para além de”. Este prefixo pode se referir tanto aos homens trans quanto às mulher trans. E se estende as Travestis, Transexuais e as pessoas Transgêneros.

Travesti: as travestis não necessariamente passam por uma mudança hormonal ou física em relação ao seu sexo biológico. Elas adotam comportamentos e expressões considerados culturalmente femininos.

Transexuais: são pessoas que buscam a transição de gênero por meio de tratamentos hormonais ou cirúrgicos, a fim de se assemelhar com sua identidade de gênero fisicamente.

Transgêneros: correspondem aos indivíduos que não se identificam com seu sexo biológico, podendo recorrer a tratamentos hormonais ou não.

É interessante notar que os antigos espetáculos teatrais gregos não contavam com a participação de mulheres cisgênero. Ao invés de mulheres atuarem na Grécia Antiga, jovens rapazes interpretavam papéis compreendidos como femininos. Podemos compreender que esse fato acontecia na Grécia Antiga por questões machistas, e não por inclusão. Mulheres eram proibidas de atuar, entre inúmeras outras coisas, sequer eram consideradas cidadãs.

Atualmente, em muitos lugares do mundo, mulheres ainda sofrem com o machismo, especialmente em nosso país. Mulheres cisgênero carregam um grande fardo social e mulheres trans tem esse fardo triplicado.

Muitas pessoas consideram o campo das artes (especialmente da atuação) como um espaço de diversidades, no entanto, o que acontece no campo das artes é uma diversidade disfarçada. A transfobia ainda é muito presente nesse campo. Aos poucos artistas trans vão ganhando espaço e reconhecimento, mas ainda existe um longo caminho a ser percorrido até a equidade e a igualdade profissional.

Podemos citar muitos exemplos de como artistas trans não têm o mesmo reconhecimento de um artista cis. Temos, portanto, a história da atriz Renata Carvalho: O espetáculo intitulado “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu”; “A peça é um monólogo e traz histórias bíblicas sob a perspectiva contemporânea e sob a versão transgênera” (CARVALHO, 2019, p. 213). O texto foi escrito pela autora Jo Clifford e teve sua estreia no Brasil em 2016. O espetáculo foi protagonizado pela atriz Renata Carvalho, no papel de Jesus Cristo e desde sua estreia muitas polêmicas surgiram. Em várias regiões do Brasil o espetáculo foi barrado, visto que muitas pessoas consideravam falta de respeito uma mulher atriz trans interpretar Jesus Cristo.

No manifesto que acompanha esse abaixo-assinado, Renata Carvalho (2018), mencionada atriz que foi alvo de repetidas tentativas de censura, reafirma a conceituação de que o *transfake* trata-se de um ator cisgênero interpretando um personagem transgênero, além de expor que é devido a isso que surge a ligação com o termo “*fake*”, pois traduz a ideia de falso. Dessa forma, é considerado que o ator cisgênero, ao desempenhar um papel transgênero, estaria produzindo uma representação falsa daquela experiência (FAVERO E MARACCI, 2019, p. 25).⁹

Por conta do *transfake*, na arte podemos compreender que o debate sobre Identidade de Gênero pode até se fazer presente, desde que nenhuma pessoa trans faça parte desse debate. Artistas cisgênero muitas vezes interpretam papéis de pessoas trans no teatro, no cinema e nas telenovelas (o chamado *transfake*), mas artistas trans muitas vezes são impedidos de trabalhar. Marcos Vinicius Sales da Silva (2018, p. 17) relata em sua pesquisa que “Trabalhar no meio artístico é algo complexo, e para quem faz parte da comunidade LGBTQ+ é mais complicado, por isso a importância da visibilidade destas pessoas. Fazer Arte e ser Artista LGBTQ+ é resistir diariamente não só nos palcos como também na vida”.

Rogéria foi uma atriz, cantora, maquiadora e transformista brasileira. Ela nasceu com o nome Astolfo Barroso Pinto, em 25 de maio de 1943, na cidade de Cantagalo no Rio de Janeiro. Considerada uma das pioneiras do transformismo brasileiro, Rogéria é um marco na história do teatro brasileiro, não só como atriz, mas também como maquiadora e cantora.

Rogéria sentia-se bem como Astolfo e se identificava como sendo um “homem que se vestia de mulher”. Em sua grande maioria, uma pessoa que se reconhece como travesti pode se identificar com seu sexo biológico, e sentir-se tanto como uma mulher como com um homem. Astolfo (ou Rogério, como era conhecido) renasceu como Rogéria no ano de 1964. Fantasiada de Dama da Noite no Carnaval, para participar de um concurso do República. Rogério/a

⁹ O manifesto que é mencionado na citação longa acima refere-se ao “Representatividade trans já - Diga não ao trans fake”, um abaixo – assinado promovido pelo Coletivo T, em abril de 2017. O manifesto visava combater o *transfake* no campo da atuação.

empatou em primeiro lugar com a travesti Suzy Wong e desde então Rogéria passou a existir.

Ainda como Astolfo, começou a trabalhar como maquiadora na TV Rio, convivendo com muitos artistas nacionais e internacionais (que faziam aparições no Brasil). Fez grandes amizades como Elizeth Cardoso e Zilka Salaberry. Além de maquiar grandes nomes da arte brasileira e internacional como Elis Regina, Fernanda Montenegro, Carmem Silva, Trini Lopez entre muitos outros.

Sobre uma de suas amigas, Fernanda Montenegro, um dia disse:

Todo mundo me atazanava, dizendo que eu devia arriscar e buscar meu espaço. Fernanda Montenegro estava fazendo uma novela na TV Rio, e eu a maquiava. Perguntei a ela: – Será que um dia vou poder fazer teatro? – Claro, por que não? – Como é que eu vou para o palco vestida de mulher? – Arte independe de sexo. Se você tem talento vai dar certo, não custa nada tentar – disse Fernanda. Aí eu fui e aconteceu (PASCHOAL, 2016, p.37).

Em 1964, Rogéria participou de um concurso no Teatro República. O nome do show era *Internarional Set*. Vestida de baiana (roupa que foi bordada pela própria mãe da artista), Rogéria se destacou no show com seus figurinos elegantes e exuberantes. Na mesma época, Rogéria foi convidada para uma entrevista no programa *Gente do Rio*, na TV Record, apresentado pelo jornalista Alfredo Souto de Almeida, sendo essa sua primeira aparição na televisão.

Após deixar de trabalhar maquiando estrelas, Rogéria participou de muitos musicais como o espetáculo *Let Girls*, que, depois de algum tempo em cartaz, passou a ser conhecido como *Agora é que são elas*. Em 1966, no palco da saudosa TV Tupi, Rogéria cantou a canção “Balanço Zona Sul”, de Tito Madi. Essa foi a primeira vez que ela cantou em um palco e sua aparição como cantora aconteceu graças a Bibi Ferreira. Rogéria ainda participou do espetáculo *Pussy Cats*, em plena época de Ditadura, tempo de tanta repressão, especialmente artística.

Rogéria se apresentou também no Teatro Rival, que tinha como conceito o teatro de revista (seu intuito era “passar em revista” os principais

acontecimentos do momento). O Teatro Rival contou com a participação de muitos grandes artistas como Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Oscarito e Agildo Ribeiro. Infelizmente por conta da censura do novo regime, em 1964 o gênero começou a entrar em declínio, em parte por incluir as travestis no lugar das antigas vedetes.

A atriz Ângela Leal, que depois herdaria do pai a administração do Rival, explica o ressurgimento do teatro de revista com os espetáculos de travestis: 'Quando o teatro de revista estava por baixo, em total decadência na época da ditadura e da censura, foram Rogéria e as travestis amigas que mantiveram e preservaram o Teatro Rival, o gênero da revista, com glamour, elegância e beleza, fazendo até parte da nossa contracultura,' (PASCHOAL, 2016, p. 51).

Nos anos de 1967 e 1968, Rogéria participou de três montagens no Teatro Rival, com espetáculos ousados, bem humorados e glamorosos. Os créditos da peça traziam uma espécie de prólogo, dando destaque para as travestis e enfatizando que a arte não tinha sexo, nome, nem cor. "No final, em letras maiúsculas, como um pedido de aceitação subentendido, o grito de alerta: 'TRAVESTI É ARTE, TRAVESTI É GENTE!'" (PASCHOAL, 2016, p. 52).

Rogéria sempre será lembrada como uma artista à frente de seu tempo, que lutou pela arte de ser ela mesma. Ela faleceu no dia 4 de setembro de 2017, mas sua memória permanece viva na história dos palcos brasileiros.



Figura 9 - Rogéria

4. Estudos biográficos: um breve estado da arte

Ao ler sobre a vida de uma pessoa através de uma biografia podemos compreender não apenas sua trajetória, mas também a atmosfera dos lugares e das pessoas que a cercam. Segundo Igor Sacramento (2014, p.159), “a alteridade, o interlocutor, os modos e as circunstâncias são constitutivos de todo ato comunicativo. Ele não existe isoladamente, como um sistema abstrato de formas normativas, uma vez que o discurso é povoado”. Por tanto, podemos considerar que o texto biográfico é a reunião de várias vozes representadas por uma voz, uma verdadeira Polifonia. Uma biografia elaborada através do Jornalismo Literário, muitas vezes tem como intuito destacar uma personalidade que conquistou destaque social, através de seu trabalho.

Segundo Martinez podemos compreender a etimologia da palavra biografia da seguinte forma:

A palavra biografia contém um vasto aporte de reflexões sobre a arte de registrar, por meio da escrita, histórias humanas. Para começar, ela principia com bio, do grego bios, que significa vida. Tal anteposto, ou seja, partícula que inicia uma palavra, é ricamente representado nas línguas ocidentais - são 400 deles em português, de bioaeração a bioturbar. Sem contar os interpositivos - como abio - gênese - e os pospositivos - caso de micróbio [...] **Mas a palavra, claro, não se resume a este breve ciclo biológico** Tanto que meia coluna é a ela dedicada no Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. De acordo com a obra, vida também se refere ao modo de viver, a hábitos (MARTINEZ, 2008, p. 79).

Um texto biográfico pode servir como uma ferramenta para os leitores também conhecerem a si mesmos, como diz Edvaldo Pereira Lima (2014, p. 24), “ler sobre as experiências de outros seres humanos, por mais distantes da nossa realidade, é conhecer um pouco mais a espécie humana”.

Os textos biográficos são um gênero importante do Jornalismo Literário. E ao observarmos a história do Jornalismo Literário podemos considerar que esse gênero jornalístico tem desempenhado um papel “na construção da nacionalidade ou no estabelecimento de um cânone nacional” (BAK, 2017, p. 233). Em meados do século XIX os jornais eram lidos pelas elites intelectuais, econômicas e políticas, dessa forma não chegavam as grandes massas. Com o surgimento da sociedade de consumo nas grandes cidades empresários da

comunicação notaram uma grande oportunidade de negócios através da produção em grande escala de jornais. Para atender bem as massas foi necessário diminuir o preço dos jornais e torná-los mais interessantes para o novo público, simplificando a linguagem jornalística. O desenvolvimento do Jornalismo Literário ocorreu por conta de grandes conflitos iniciados no século XX, como as duas grandes guerras, por exemplo; podemos considerar que uma das principais vertentes do Jornalismo Literário, em muitos países foi a cobertura de guerras. Em nosso país seu desenvolvimento não teve um início diferente, como aponta Bak (2017, p. 245): “Edvaldo Pereira Lima examina como a sangrenta guerra civil do Brasil no final do século XIX precipitou a primeira produção em Jornalismo Literário da nação”.

John S. Bak, em um de seus ensaios, procura contextualizar o princípio do Jornalismo Literário:

No final do século XIX, vários países estavam desenvolvendo tradições jornalísticas que identificamos atualmente como Jornalismo Literário ou reportagem literária. Contudo, ao longo da maior parte do século XX, e particularmente após a Primeira Guerra Mundial, essa tradição foi ofuscada e até mesmo marginalizada pela percepção geral entre os estados democráticos de que o jornalismo deveria ser ou “objetivo”, como na tradição estadunidense, ou “polêmico”, como na tradição europeia. No entanto, o Jornalismo Literário iria sobreviver e, às vezes, até mesmo prosperar. Como e por que é uma narrativa única para cada nação (BAK, 2017, p. 231).

Desde 2018 entende-se o Jornalismo Literário como um campo de estudos. O Jornalismo Literário tem como intenção relatar a reportagem (que é um relato profundo) de modo mais sensível, fornecendo ao leitor não apenas informação, mas também a experiência sensorial. Como ressalta Lima (2014, p. 16) “a linha condutora, no texto do jornalismo literário, chama-se contar história”. Podemos observar que o jornalismo convencional procura transmitir a informação de forma rápida e resumida; Edvaldo Pereira Lima compreende essa forma corriqueira de informar como sendo um *sumário*, já o Jornalismo Literário utiliza a *cena* para relatar um acontecimento (mais conhecido como matéria). É através da *cena* que o Jornalismo Literário procura despertar os sentidos do

leitor, oferecendo dessa forma uma “experiência simbólica da realidade” (LIMA, 2014, p. 16).

O Jornalismo Literário pretende mostrar os motivos internos de uma matéria, ou seja, as razões que movem as pessoas. O autor tem a responsabilidade de entregar aos leitores muito mais do que a informação primária (diferente do jornalismo convencional, conhecido também como jornalismo de pirâmide que resume os fatos. Ao adentrar de forma mais profunda em relatos do cotidiano o Jornalismo Literário amplia nossa percepção para o mundo ao nosso redor. Como Edvaldo Pereira Lima diz (2014, p. 29), “comunicar é tornar comum, unir, aproximar” e essa é a principal proposta comunicativa do Jornalismo Literário.

Podemos observar que no jornalismo convencional existem grupos específicos que ocupam um lugar de privilégio nas enunciações, que segundo o Prof. Mateus Yuri Passos (2017, p. 88), seria “o fio condutor da narrativa noticiosa; ou seja, para definir um determinado recorte e uma determinada leitura de realidade que serão seguidos numa determinada peça jornalística”. Esses indivíduos que ocupam lugares de privilégio determinam o que deve ser noticiado no jornalismo convencional (ou de pirâmide), “desse modo, podemos afirmar que o jornalismo de pirâmide se faz não em indivíduos para a representação e análise de fatos, mas em instituições” (PASSOS, 2017, p. 88). Quando um perfil (texto biográfico) é escrito ele pode relatar a história de uma pessoa famosa ou não famosa. Por exemplo, o livro de Sérgio Vilas Boas “Perfis: o mundo dos outros 22 personagens e 1 ensaio” (2014), contém diversos perfis de famosos e não famosos. No ensaio presente em seu livro Vilas Boas (2014, p. 278) diz: “O protagonismo é um ímpeto eminentemente artístico. A arte sempre procurou usar personagens para ampliar o conhecimento da natureza humana”.

Outro fator interessante que podemos notar no Jornalismo Literário é a sua própria escrita. Quando os jornais começaram a se tornar meios de comunicação das grandes massas a linguagem jornalística já havia sido modificada para poder alcançar esse grande público, que não tinha o mesmo vocabulário das elites intelectuais, econômicas e políticas. No entanto, podemos observar que o jornalismo convencional tem uma linguagem própria, já o Jornalismo Literário faz uso de uma linguagem mais coloquial dando vivacidade

e autenticidade ao texto. Em alguns casos o Jornalismo Literário procura produzir sua escrita de uma forma que fique fiel a fala do entrevistado, podendo não fazer uso da norma padrão da língua.

O Jornalismo Literário faz parte de um universo maior, dialogando com as narrativas de não ficção. Já as biografias podem tanto pertencer a este campo de estudos do Jornalismo Literário, quanto também a outros, como o dos escritos biográficos. Este trabalho, portanto, se insere neste segundo segmento, a saber o dos textos biográficos.

Sérgio Vilas-Boas é o pioneiro nos estudos de biografias no Brasil, e segundo o ponto de vista jornalístico (2014, p. 271) “a biografia é uma composição detalhada de vários ‘textos’ biográficos (facetas, episódios, convivas, pertences, legados, o feito o não feito, etc.)”. Ele também diz que nem tudo que é biográfico é necessariamente uma biografia. O perfil segundo Vilas-Boas é um texto mais curto que tem o papel de gerar empatia com o leitor, e nem sempre os perfis têm como suas protagonistas personalidades conhecidas dentro da sociedade.

O perfil faz um trabalho intuitivamente psicológico de retratar a pessoa sob uma projeção de luz mais completa, capaz de iluminar tanto seus atos externos, no mundo que conhecemos, como seus conteúdos internos, da psique, desconhecidos por nós. São conteúdos, trazidos à consciência, que nos ajudam a compreendê-la de forma mais completa, como ser humano inteiro (LIMA, 2014, p. 60).

O texto biográfico de uma pessoa (famosa ou não) não diz respeito somente a ela, mas também a todos aqueles que fizeram parte de sua história. Em seu artigo Igor Sacramento destaca um dos pensamentos de Mikhail Bakhtin a respeito do discurso: “Estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa, é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual é determinado” (1998 apud SACRAMENTO, 2014, p. 159).

O estudo biográfico não é realizado para demonstrar a sobredeterminação do individual sobre a história (como protagonista dos acontecimentos) nem como uma sobredeterminação da história sobre indivíduo (como mero resultado da estrutura social). O objetivo passa a ser mostrar as

múltiplas articulações entre o individual e o social que se deram na construção de uma figura pública. Nesse sentido, não importa somente o texto individual e nem exclusivamente o texto sobre o indivíduo, mas quem o escreveu, como o representou, a quem o endereçou e quem o leu (SACRAMENTO, 2014, p. 158).

O mais interessante em uma biografia talvez seja encontrar semelhanças da própria existência ao ler a respeito da existência do outro (especialmente quando se trata de uma pessoa conhecida publicamente). “O uso de ‘memórias’, confissões ou registros autobiográficos é adotado de formas diversas nas biografias; dá a entender que se está mais próximo da restituição autêntica do passado” (DOSSE, 2015, p. 68). Quando o próprio biografado é o autor do texto podemos compreender não somente suas histórias, mas também seus pontos de vista. Podemos compreender como essa pessoa se vê e como ela se identifica, já que é próprio biografado que discorre sobre si mesmo. Sobre a identidade podemos compreender que:

A imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (1992 apud SACRAMENTO, 2014, p. 162).

Podemos observar que o “professor francês Philippe Lejeune (2014) argumenta que a biografia se caracteriza por quatro categorias: as formas de linguagem, o assunto tratado, a situação do autor e a posição do narrador” (ADAM, 2020, p. 84). Quando falamos em textos biográficos não estamos nos referindo exatamente a biografias, como já foi observado anteriormente existem outros gêneros textuais que podem discorrer sobre a vida de uma pessoa. Vilas-Boas em um de seus estudos intitulado “*Biógrafos & Biografados: Jornalismo sobre personagens*” (2002) especifica que cada escrita biográfica tem um propósito diferente.

* biografias autorizadas, escritas e publicadas com o aval e eventualmente com a cooperação do biografado e/ou de seus familiares e amigos;

* independentes (também conhecidas como não-autorizadas), em que o biógrafo investiga sem o consentimento formal do biografado ou de seus descendentes;

* encomendadas (por editores, familiares ou pelo próprio personagem central);

* ditadas, em que o biógrafo escreve uma autobiografia ou memórias (2002 apud ADAM, 2020, p. 83).

Os textos biográficos lineares atendem a uma ordem cronológica dos eventos narrados. Quando o espaço, o tempo e o sujeito biografado são apresentados de maneira lógica e as ações desenvolvem-se cronologicamente. No livro de Sérgio Vilas-Boas intitulado “Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida será automaticamente” (2007), o jornalista procura fundir o biográfico e o autobiográfico em um só, mesclando uma linguagem dissertativa e narrativa. Ainda nessa obra o autor cita o pensamento de Luis Viana Filho, que discorre que os textos biográficos:

Ora chamamos biografia a simples enumeração cronológica de fatos relativos à vida de alguém; ora usamos a mesma expressão para trabalhos de crítica nos quais a vida do biografado surge apenas incidentalmente; ora a empregamos em relação a estudos históricos em que as informações sobre certa época se sobrepõem às que se referem ao próprio biografado; ora a emprestamos às chamadas biografias modernas ou romanceadas idêntico (VIANA FILHO 1945 apud VILAS-BOAS, 2007, p. 20).

Embora muitas biografias sigam o conceito linear alguns textos biográficos podem se encaixar no conceito de fractais. O termo foi utilizado pela primeira vez pelo matemático polonês Benoit Mandelbrot, no ano de 1967. Segundo Felipe Pena (2021, p. 83) “Sua origem etimológica está no latim *fractus*, que significa irregular, e no verbo, também latino, *frangere*, que significa fraturar”. Resumindo, fractal refere-se a uma figura geométrica n-dimensional pormenorizada em qualquer escala e com uma estrutura complexa. “Os fractais são auto-similares e independentes em escala, ou seja, cada pequena seção de um fractal pode ser vista como uma ‘réplica’ em tamanho menor de todo o fractal” (PENA, 2021, p. 84). Dessa forma podemos recorrer a um padrão dentro de outro padrão, partindo da complexidade maior de um todo, a chamada simetria de escala.

A teoria dos fractais revela uma complexidade que certamente também pode ser aplicada nas pesquisas sobre a identidade.

Ainda mais quando inserida nos estudos sobre o discurso biográfico. Definir a identidade do biografado em explicações coerentes e totalizantes está definitivamente fora de propósito. Mas fraccionar essa identidade em múltiplas e similares identidades, em simetria de escala e recorrência de possíveis padrões, parece ser uma boa opção (PENA, 2021, p. 84).

A identidade humana é algo fragmentado e desalinhado. Pena discorre que a identidade “tem lugar para contradições e esquizofrenias. Classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, raça e outras tantas identificações formam uma estrutura complexa, instável e, muitas vezes, deslocada” (2021, p. 84 e 85). Nos textos biográficos fractais as múltiplas identidades são visíveis¹⁰. Em um dado momento o sujeito biografado estará em sua esfera familiar, em outras partes da obra o mesmo sujeito se encontrará em sua esfera profissional e assim por diante. Segundo Bourdieu “o sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra evidentemente se define na relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições no espaço orientado” (1998 apud PENA, 2021, p. 86).

A própria nomeação dos capítulos não pode ser um limitador. No interior de um epíteto, conferido como valor de identidade, surgirão muitos outros, revelados pelas estórias contadas. Ou seja, o triângulo equilátero se divide infinitamente, não havendo limite para os fractais da identidade. A multiplicidade não é contida nem mesmo pela inscrição nas páginas, já que a multiplicação continua na interpretação do leitor (PENA, 2021, p. 86).

Optar por elaborar um texto biográfico partindo de pressupostos da teoria dos fractais está diretamente ligado à impossibilidade de reconstruir a identidade humana como um processo baseado em unidades coerentes e estáveis. Somos por tanto, vários “eus” que se diferenciam através de nossas experiências vividas. Nas palavras de Pena (2021, p. 88) “As identidades articulam-se em redes flexíveis e inesgotáveis, atravessando estruturas de linguagem,

¹⁰ As múltiplas identidades destacadas no texto foram desenvolvidas através dos estudos de Stuart Hall, em seu livro “A identidade Cultural na pós-modernidade”, (1992). Mais precisamente a terceira categoria de identidade proposta pelo autor, que está relacionada ao sujeito pós-moderno, cuja identidade está em constante mutação.

referências, virtualidades e até espaços vazios, como as porosidades de Mandelbrot”.

Textos biográficos são elaborados através de memórias, e registrar memórias é necessário para a humanidade poder evoluir. Atualmente a preocupação com a memória assume traços muito específicos, como observa Jeanne Marie Gagnebin em sua obra “Lembrar Escrever Esquecer” (2006, p. 97): “Como dizia Maurice Halbwachs, e temos o sentimento tão forte da caducidade das existências e das obras humanas, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança”, segundo a autora não estamos mais inseridos em uma tradição de memória oral, viva, coletiva e comunitária, dessa maneira criamos “centro de memórias”, organizados através de fotografias, livros, documentos, etc.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche já descrevia no século XIX, transformações culturais da propagação e do uso da memória, “denunciava, em particular, a acumulação obsessiva e a erudição vazia do historicismo cujo efeito maior não consistia numa conservação do passado, mas numa paralisia do presente” (GAGNEBIN, 2007, p. 98).

Uma maneira efetiva de registrar memórias é através da escrita. A professora alemã Aleida Assmann (1999) investiga a escrita como metáfora-fundadora de nossa concepção de lembrança e memória¹¹, através dos estudos realizados por Gagnebin sobre a professora Assmann (2007, p.111) podemos observar que: “Como pode traduzir — transcrever — a linguagem oral, a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade”.

4.1. Um breve estudo sobre a biografia “*Morte no Paraíso*”, a autobiografia de Stefan Zweig, “O Mundo de Ontem: Memórias de um Europeu”.

¹¹ Lembrança: Está relacionada a capacidade de armazenar uma informação ou evento de forma afetiva; Memória: É um processo do corpo humano em reter fatos e informações.

Destacamos a biografia “Morte no Paraíso”, por ser a primeira escrita por um jornalista brasileiro. O biógrafo em questão Alberto Dines, escreveu essa obra no ano de 1981. O sujeito biografado, Stefan Zweig foi um dramaturgo, jornalista, escritor, biógrafo e poeta austríaco de origem judaica, que no ano de 1940 ele, junto da esposa, se auto exilaram no Brasil, por conta dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. Sérgio Vilas-Boas relata como as obras de Zweig afetaram sua visão em relação aos textos biográficos:

Stefan Zweig me colocou em contato com pessoas que nem passavam pela minha cabeça. A galeria de figuras ilustres que ele fez é muito interessante: Maria Antonieta, Joseph Fouché, Maria Stuart... Nos anos 1930 e 1940, a classe média brasileira culta possuía e lia a obra de Zweig, que foi publicada em português em capa dura – ao todo, são vinte volumes, incluindo as biografias que ele escreveu (VILAS-BOAS, 2007, p. 22).

Zweig foi autor do livro “Brasil, país do futuro” (1941), onde relata suas percepções sobre o país e especula como será o futuro do Brasil. Ele observa hábitos da cultura brasileira em diferentes locais do país como a Bahia, o Rio de Janeiro e São Paulo. Além dessa obra Zweig escreve sua autobiografia no ano de 1942, intitulada “O Mundo de Ontem: Memórias de um Europeu”. Nessa obra o autor conta suas histórias de vida antes de se auto exilar no Brasil e no fim da obra ele escreve uma “despedida” que antecede sua morte, ocasionada por uma dose fatal de barbitúricos, resultando em seu suicídio e o de sua esposa.

Nunca atribuí tanta importância a mim mesmo a ponto de ficar tentado a contar a outros as histórias da minha vida. Foi preciso acontecer muita coisa, infinitamente mais do que costuma ocorrer numa única geração em termos de eventos, catástrofes e provações, para que eu encontrasse a coragem para começar um livro cujo protagonista – ou melhor, centro – sou eu mesmo (ZWEIG, 2014, p. 9).

Através da autobiografia de Zweig podemos não apenas compreender um momento histórico em um contexto geral, mas também a percepção individual em relação a esse momento histórico. Segundo Giovanni Levi (2006, p. 64) a biografia tem uma função ambígua no estudo da história. O autor argumenta que “em certos casos, recorre-se a ela para sublinhar a irredutibilidade dos indivíduos [...] já em outros, ela é vista como o terreno ideal para provar a validade de

hipóteses científicas concernentes às práticas e ao funcionamento efetivo das leis”.

Já a biografia escrita por Alberto Dines, 62 anos após o falecimento de Zweig, e tem a pretensão de investigar não apenas a vida, mas também a morte do escritor e jornalista austríaco. Nesse livro o biógrafo torna-se o biografado, que depois de contar tantas histórias (inclusive a sua própria) tem sua trajetória analisada e interpretada por outra pessoa.

Dines acredita dever a Stefan Zweig, escritor de sucesso mundial tanto por seus romances quanto por suas numerosas biografias, partes essenciais de seu *Bildungsroman* – ou seja, seu “romance de formação”. Importante é o seguinte: como biógrafo, você não pode se fechar somente no seu personagem central. Acredito em multibiografias. Isso está no prólogo de *Morte no paraíso* (VILAS-BOAS, 2007, p. 22)

No entanto, quando escrevemos uma biografia não narramos completamente a vida de uma pessoa. Os biógrafos selecionam momentos da vida dos biografados que lhes parecem relevantes para a construção da narrativa biográfica que está sendo elaborada. Bourdieu destaca o conceito de “ilusão biográfica”, considerando que é indispensável reconstruir o contexto social em que aquele indivíduo que está na posição de biografado se encontra. Além disso, podemos notar um rompimento entre o personagem social a percepção que aquele personagem tem de si, ressaltando os limites de uma biografia.

Gagnebin compreende que a escrita é um rastro. “Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade” (2007, p. 113). E esses rastros não são criados, como outros signos culturais, mas esquecidos e deixados. Ao escrever sobre Zweig analisando sua autobiografia, Dines precisou investigar os rastros deixados pelo austríaco, rastros não apenas de seu contexto como personagem social, mas também no contexto de como o próprio Zweig se interpretava enquanto indivíduo.

Após a biografia escrita por Dines ter sido lançada, mais precisamente na década de 1990, muitos outros jornalistas-biógrafos surgiram no Brasil, como Ruy Castro, por exemplo, autor de muitas biografias centradas em artistas.

Como você define o termo “biografismo”? Para mim, é uma disciplina histolitero-jornalística e/ou dicas sobre o ofício de escrever vidas. Dines e eu, a essa altura, concordamos que, aqui, nesta “amostra biográfica”, curiosamente, o biógrafo do biógrafo se encontram num jogo de espelhos que pode nos levar ao infinito... (VILAS-BOAS, 2007, P. 23).

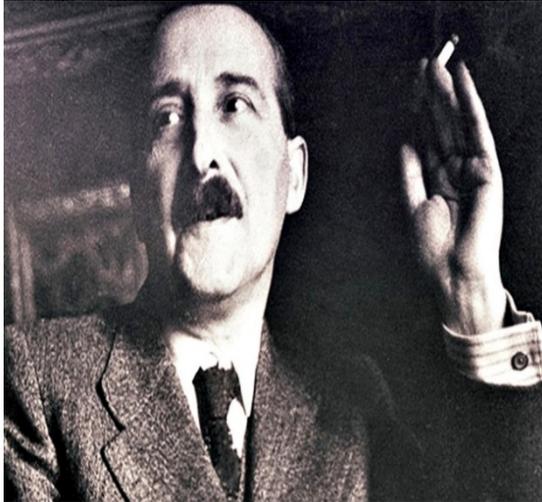


Figura 10 - Stefan Zweig

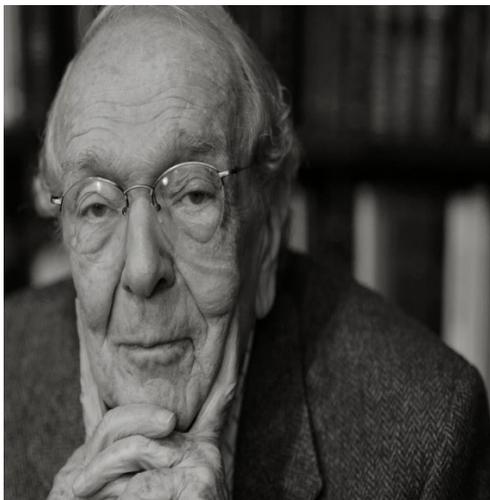


Figura 11 - Alberto Dines

4.2. Mestres das biografias de artistas: Ruy Castro e Lira Neto

Ruy Castro é um biógrafo, escritor e jornalista brasileiro. Ele começou a trabalhar como repórter no ano de 1967, no “Correio da Manhã, do Rio de Janeiro. A partir da década de 1990, Castro concentrou-se em escrever biografias de artistas, como Carmem Miranda e Nelson Rodrigues, por exemplo.

Em dezembro de 2022, será lançado o novo livro do autor: “A vida por escrito: Ciência e arte da biografia”; que será um guia de como fazer uma biografia.

A biografia de Carmem Miranda foi publicada pela primeira vez em 2005. O autor acompanhou a vida da cantora e atriz ano após ano de sua vida. Considerada a maior biografia de uma artista brasileira, a obra narra a trajetória de Carmem desde sua vinda ao Brasil com dez meses de idade, até sua morte em Beverly Hills. E além de biografar a vida de Carmem, Castro traça o histórico do Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930.

Carmem Miranda era muito mais brasileira do que portuguesa, ela cresceu no Brasil e nossa cultura tornou-se a dela também. Sem dúvidas, Carmem Miranda foi e ainda é uma das maiores artistas do Brasil.

Os pais de Carmem Miranda, José Maria Pinto da Cunha e Maria Emília Miranda, eram habitantes de Várzea de Ovelha e Aliviada, uma freguesia portuguesa¹² do concelho de Marco Canaveses, no norte de Portugal. José e Maria eram protegidos pela família Assis, monarquistas e participantes ativos da política, além de serem muito ligados à Coroa. José e Maria, no entanto, eram pobres e com a queda da monarquia os dois precisaram embarcar em um navio com destino ao Brasil. Carmem nasceu um pouco antes de seus pais navegarem rumo ao Brasil, mais especificamente Maria do Carmo da Cunha nasceu no dia 9 de fevereiro de 1909, em Várzea de Ovelha. Seu pai embarcou primeiro no navio, depois no dia 17 de dezembro de 1909, a pequena Carmem chega ao Rio de Janeiro junto com a mãe e a irmã Olinda. Os pais de Carmem sempre trabalham com muito afinco para poder proporcionar uma vida digna aos seis filhos: Olinda, Maria do Carmo (Carmem), Aurora, Cecília, Amaro e Oscar.

Antes de iniciar sua carreira como artista Carmem trabalhou em um ateliê, catando grampos do chão e cantarolando para suas colegas. Em todos os lugares por onde passada Carmem encantava a todos com sua voz e sua alegria. No ano de 1925 Carmem Miranda virou especialista na arte de fazer chapéus. Como destaca Ruy de Castro em seu livro: “Na época, se uma mulher saísse à rua sem chapéu, era melhor que saísse logo nua, e por isso tantas casas

¹² As freguesias portuguesas são conjuntos de lugares. Formadas por bairros, ruas, escolas, praças, etc.

especializadas” (CASTRO, 2005, p. 24). Carmem tinha muita habilidade para costurar e criar seus próprios modelos de chapéus, essa habilidade logo foi percebida e ela começou a ganhar um dinheiro extra por suas criações.

No ano de 1926 a busca de Carmem por uma carreira no cinema tem início. Uma foto sua ilustrava um artigo referente a um concurso de calouros cinematográficos promovido pelo Circuito Nacional de Exibidores. Seu nome nem sequer apareceu na legenda da foto, mas foi através dessa foto que Carmem começou a chamar a atenção da classe artística.

Nos dois anos que se seguiram Carmem passou a fazer teatro, e no ano de 1929 sua carreira finalmente começa a despontar. Seu primeiro álbum foi gravado com o compositor Josué de Barros a levando ao estrelato. Ela também fez parte dos primeiros filmes sonoros, na década de 1930.

Carmem registrou sua voz em 279 gravações, só no Brasil e mais 34 nos Estados Unidos. Foi a primeira sul-americana a ser homenageada na calçada da fama em Hollywood. Carmem Miranda é a artista brasileira mais conhecida internacionalmente até os dias atuais.

Como afluentes humanos que desaguavam pelas transversais de Botafogo, gente de todas as idades, cores e categorias sociais continuava engrossando o cortejo - ao todo, seriam centenas de milhares -, cantando os sambas e marchinhas. Nos braços do povo, Carmen Miranda vivia o seu maior Carnaval (CASTRO, 2005, p. 550).



Figura 12 - Carmem Miranda



Figura 13 - Ruy Castro

Outro grande biógrafo brasileiro é Lira Neto. Nascido em Fortaleza, em 1963. Além de jornalista e escritor, Lira Neto é mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É autor de grandes obras biográficas, incluindo a biografia de Getúlio Vargas e da cantora Maysa. Inclusive, a minissérie que narra a vida da cantora, intitulada “Maysa: Quando Fala o Coração” (2009) foi inspirada pela biografia escrita pelo autor. Em dezembro de 2022 também será lançado mais um livro de Lira Neto, intitulado: “A arte da biografia: Como escrever histórias de vida”; o livro pretende recuperar a história do gênero biográfico e investiga como iniciar uma pesquisa para a elaboração de uma biografia.

Maysa Figueira Monjardim, mais popularmente conhecida como Maysa Matarazzo nasceu no dia 6 de junho de 1936, no Rio de Janeiro. Maysa gostava de cantar desde a infância e desde muito cedo anotava esboços de canções em seu caderninho de estimação.

Adeus, palavra tão corriqueira¹³
Que se diz a semana inteira
A alguém que se conhece.
Adeus, logo mais eu telefono
Eu agora estou com sono
Vou dormir pois amanhece.
Adeus, uma amiga diz à outra
Vou trocar a minha roupa
Logo mais eu vou voltar.
Mas quando
Este adeus tem outro gosto
Que só na causa desgosto
Este adeus você não dá (NETO, 2007,
p. 31 e 32).

Ela vinha de uma família rica e conservadora. Enfrentando o preconceito da sociedade com cantoras e atrizes nas décadas de 1950 e 1960, Maysa foi em busca de seu sonho de se tornar cantora. Lira Neto relata na biografia que “em 1951, ela teria gravado um disquinho amador, de 78 rpm, em um estúdio de fundo de quintal, com duas músicas, nenhuma delas de sua autoria” (NETO, 2007, p. 43). Seu primeiro disco de sucesso foi gravado no ano de 1956, após o nascimento de seu filho. O disco levou o título “Convite para ouvir Maysa”, contendo oito composições da cantora.

Casou-se cedo (aos dezoito anos) com um homem dezessete anos mais velho que ela, mas logo separou-se, já que o marido (André Matarazzo) não aceitava sua carreira como cantora. Após a separação matrimonial ela voltou a morar com seus pais, levando seu filho. Na época uma atitude como essa era interpretada como sendo um escândalo. Após o divórcio Maysa voltou a usar seu nome de solteira, não querendo ter mais nenhum tipo de relação com seu ex-marido, e nem mesmo uma pensão ela aceitou receber. Na década de 1970 a cantora participou de telenovelas e espetáculos teatrais.

Maysa teve uma vida atribulada e uma carreira gloriosa, morreu jovem, aos quarenta anos em um acidente de carro no dia 22 de janeiro de 1977.

¹³ Esboços de músicas feitos por Maysa.

Segundo Lira Neto, “Maysa Figueira Monjardim, aquela mulher que só disse o que pensava e só fazia o que gostava, estava morta. E se alguém não quisesse entendê-la, pois que falasse. Maysa jamais se importou com a maldade de quem nada sabe” (NETO, 2007, p. 260).



Figura 14 - Maysa



Figura 15 - Lira Neto

4.3. Biografias de Outras Artistas Brasileiras

O pesquisador Felipe Adam (2022) procurou investigar através de sua tese de doutorado o destaque direcionado a trajetória de artistas mulheres, ou seja, quantas biografias protagonizadas por mulheres foram escritas no período de 1990 a 2020. Em sua pesquisa é possível notar que a maior quantidade de biografias buscadas pelos consumidores tem como protagonistas os artistas. “Os artistas vinculados à televisão são os protagonistas com maior interesse comercial pelos consumidores” (ADAM, 2022, p. 23 e 24).

Mas, segundo Adam “oito a cada dez biografias tratam a respeito da vida de homens, o que faz acreditar que a indústria editorial não dê importância à trajetória de mulheres” (2022, p. 161). E quando se trata de uma biografia sobre artistas trans esse número é reduzido.

Independente da editora, percebe-se a baixa quantidade de protagonistas mulheres em livros biográficos: nenhuma editora alcançou a metade dos títulos com histórias femininas. Enquanto a Rocco apresentou o maior equilíbrio entre os gêneros dos protagonistas - nove homens e oito mulheres (52,95% x 47,05%) -, a Sextante não possuía nenhum livro biográfico sobre elas. Além desta editora, outras quatro, como a L&PM (sete ou 9,85%), Globo (seis ou 15%), Grupo Editorial Scortecci (duas ou 16,67%) e Grupo Companhia das Letras (27 ou 16,98%) não alcançavam sequer 20% do total de livros cujas personagens principais pertenciam ao sexo feminino. Por quais razões, determinados sujeitos são priorizados? Por que não há reconhecimento cultural das histórias femininas? (ADAM, 2022, p. 161).

É interessante notar que enquanto os livros sobre a história do teatro brasileiro destacam o primeiro ator profissional do nosso país, o registro sobre a primeira atriz profissional brasileira continua perdido (ou possivelmente esse registro nem mesmo exista). Dessa forma podemos observar como o gênero influencia a questão do reconhecimento profissional de uma pessoa, especialmente no campo artístico. “Na verdade, a opressão feminina antecede a criação do sistema escravocrata, o que facilita a manutenção de um regime que privilegia a humilhação, a violência e a descaraterização do outro” (ADAM, 2022, p. 162).

Por esse motivo é de extrema importância descartar nessa pesquisa biografias protagonizadas por mulheres artistas brasileiras.



Figura 16 - Capa da biografia de Nany People

Em 2015 Flavio Queiroz biografou a vida e a carreira da atriz e humorista Nany People, no livro “Ser mulher não é para qualquer um”. Nessa obra o autor conta não apenas a trajetória profissional de Nany, mas também os desafios que atriz enfrentou para poder ser ela mesma.

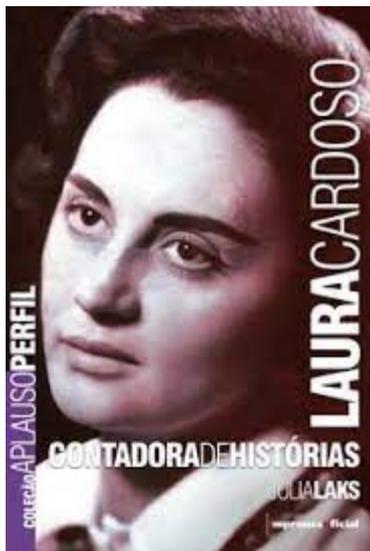


Figura 17 - Capa da biografia de Laura Cardoso

A biografia narra a história da atriz Laura Cardoso, que começou sua trajetória artística em 1952 no programa "Tribunal do Coração", da TV Tupi. Em 2010 a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo lança uma coleção chamada “Aplauso” incluindo biografias de muitos artistas brasileiros, entre eles as atrizes:

Lília Cabral, Tania Alves, Imara Reis, Joana Fomm, Zezé Motta, Norma Blum Betty Faria, entre muitas outras.

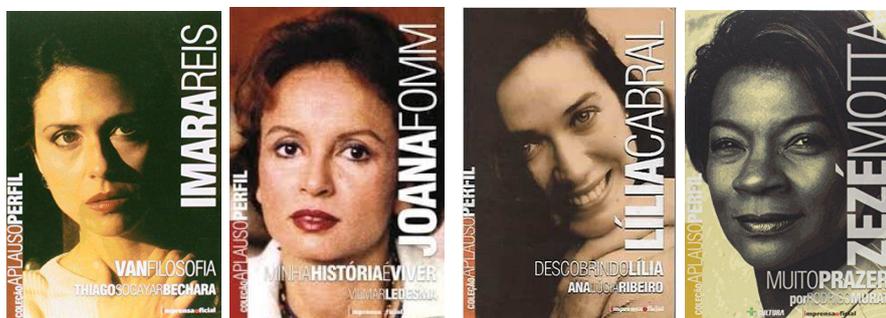


Figura 18 - Outras biografias da coleção Aplauso

Uma biografia já citada na pesquisa é da atriz Fernanda Montenegro, com a colaboração da jornalista Marta Góes. Essa biografia foi lançada no ano de 2019 e além de contar a vida e a trajetória de Montenegro a obra destaca os prêmios e todos os trabalhos artísticos realizados pela atriz. Entre os anos de 2016 e 2017, a jornalista Marta Góes realizou dezoito entrevistas com Fernanda Montenegro. E a partir do material transcrito e recolhido pela jornalista, Montenegro escreveu sua biografia, entre novembro de 2017 e agosto de 2019.

Segundo o historiador François Dosse (2015, p. 5), “foi-se o tempo em que a biografia era considerada um gênero menor [...] Hoje, mais do que nunca ela desponta como um setor privilegiado de experiências de escrita”. Na biografia de Montenegro podemos observar que a atriz procura falar não somente sobre sua carreira e sobre sua vida pessoal. No começo do livro Montenegro relata a história de sua família, como forma de contextualizar sua própria história de vida. A autora da biografia denomina esta primeira parte da obra como “Prólogo”.

No início do Prólogo Montenegro diz:

Para meus filhos, que cresceram na Zona Sul do Rio de Janeiro, nos anos 1960 e 1970, a saga de nossos antepassados pode parecer um folhetim. Ou uma tragédia. Para mim é uma realidade brutal de sobrevivência. Descendo de gente quase medieval, ligada à agricultura e ao pastoreio. Junto deles eu cresci (MONTENEGRO, 2019, p. 11).

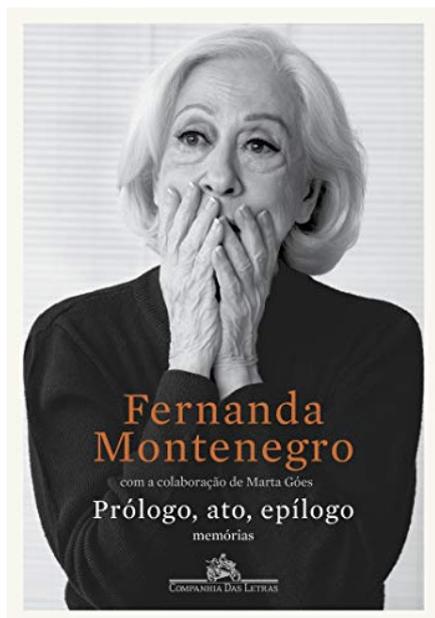


Figura 19 - Capa da biografia de Fernanda Montenegro

Já a biografia de Rogéria (também citada nessa pesquisa) foi produzida um ano antes de seu falecimento no ano de 2016, pelo escritor Marcio Paschoal. Para poder narrar a vida pessoal e profissional dessa icônica artista, Paschoal fez uma grande pesquisa iconográfica, incluindo lindas fotografias na obra, além de reunir muitos relatos da própria Rogéria sobre sua trajetória no showbiz. A escrita da obra mescla a voz do biógrafo com a voz da biografada.

O autor também começa a discorrer sobre a vida de Rogéria desde a época em que era Astolfo, o maquiador de estrelas. A primeira edição do livro foi em 17 de outubro de 2016, e um pouco depois, mais precisamente em 4 de setembro de 2017, a atriz vem a falecer.

Não importa que seja tão difícil ser ela mesma (Rogéria afirma que só é ela mesma quando ninguém está olhando). Nada é fácil quando há valor intrínseco. E a verdade que Rogéria vive é a fantasia de Astolfo, e sua vida-ficção rende uma biografia de puro encantamento dúbio e porrada comendo solta. Não há meio-termo, ainda que Astolfo e Rogéria insistam em manterem-se protegidos sobre muros imaginários, na cômoda falácia de não chacoalharem tanto e virem a ser abençoados pelas famílias brasileiras. Como se pudesse ser inventado um travesti bendito, um fora da lei comportado e exemplar. Nada é de graça, tudo é conquistado, suor, sangue e paetês derramados. E sabemos a que preço (PASCHOAL, 2016, p. 273).

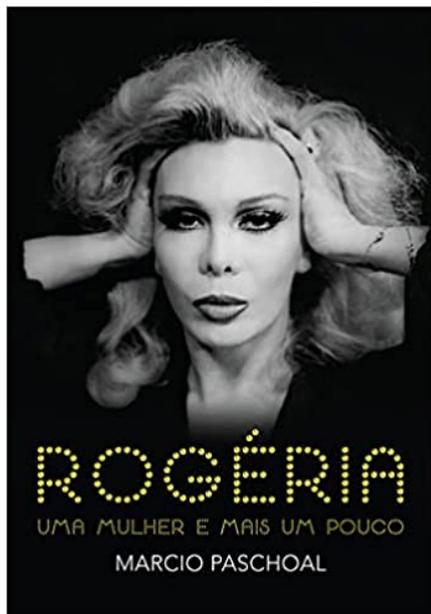


Figura 20 - Capa da biografia de Rogéria

5. Abordagem metodológica comparativa e análise das biografias de Fernanda Montenegro e Rogéria

A abordagem metodológica selecionada para a elaboração dessa pesquisa foi a análise de conteúdo, desenvolvida por Laurence Bardin (2016). Ao lermos a obra de Bardin podemos compreender que a análise de conteúdo trata-se de um conjunto de técnicas de cunho metodológico em constante evolução, que podem se aplicar a discursos extremamente diversificados. Tendo como função primordial o desvendar crítico dos conteúdos enunciados. “O método da análise de conteúdo na perspectiva de Bardin é o mais empregado no campo da Comunicação” (MARTINEZ; PESSONI, 2015).

Essas técnicas começaram a ser aplicadas inicialmente nos Estados Unidos, no século XX, como um instrumento de análise da comunicação. Elas surgiram por necessidades nos campos da psicologia e da sociologia. O primeiro nome que pode ser destacado na formação da história da análise de conteúdo é o de H. Lasswell, que analisou as áreas de imprensa e propaganda desde meados de 1915. No ano de 1927 ele edita sua tese intitulada: *Propaganda Technique in the World War*.

A análise de conteúdo estudada por Bardin tem diferentes funções. Nessa pesquisa optamos por utilizar as abordagens qualitativa. Podemos compreender que “nas pesquisas qualitativas, o referencial era a presença ou a ausência de características de um dado fragmento, ao passo que nos estudos quantitativos, o referencial era a frequência” (SANTOS, 2012, p. 384). Portanto, foram analisadas duas biografias de atrizes brasileiras (Rogéria e Fernanda Montenegro), com a intenção de comparar essas obras biográficas pensando a respeito da representação feminina no campo teatral brasileiro. Bardin explica que a análise de conteúdo pode ser utilizada como um método para entender conteúdos já existentes:

Um conjunto de instrumentos metodológicos cada vez mais sutis em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a conteúdos e continentes extremamente diversificados. O fator comum destas técnicas múltiplas e multiplicadas—desde o cálculo de frequências que fornece dados cifrados, até à extração de estruturas traduzíveis em modelos—é uma hermenêutica controlada, baseada na dedução: a inferência (BARDIN, 2016, p. 7).

Com base nos estudos da autora, acredita-se que todo processo investigativo exige uma boa interpretação dos dados. Nesse estudo pretendemos examinar, compreender e categorizar o conteúdo coletado. A análise desse estudo passa por três fases, conforme é destacado por Bardin:

As diferentes fases da análise de conteúdo, tal como o inquérito sociológico ou a experimentação, organizam-se em torno de três polos cronológicos: 1. A pré-análise; 2. A exploração do material; e por fim, 3. O tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação (BARDIN, 2016, p. 125).

Na pré-análise da pesquisa optamos por analisar cada obra biográfica separadamente, com a intenção de compreender melhor a trajetória de cada umas das atrizes destacadas. Levamos em consideração que embora as obras biográficas tenham como protagonistas duas atrizes brasileiras, a trajetória dessas duas mulheres é diferente, especialmente por conta da questão da identidade de gênero. Fernanda é uma mulher cisgênero e Rogéria foi uma mulher travesti. Mesmo fazendo parte do mesmo meio profissional, em épocas

semelhantes as duas atrizes tiveram que enfrentar diferentes obstáculos durante suas respectivas carreiras.

Podemos destacar em ambas as obras biográficas as inquietações que cada uma dessas grandes atrizes a respeito à condição de serem mulheres. Rogéria, por exemplo, dizia que “não adianta se vestir de mulher, achar que é mulher. Mulher não é órgão genital, está na cabeça, no coração” (PASCHOAL, 2016, p. 37). Rogéria precisou se descobrir como mulher e enfrentar um mundo que não aceita muito bem aqueles que se diferem dos padrões, ela mesma muitas vezes tinha uma certa posição ambígua em relação ao seu gênero. Por razões particulares, Rogéria não cogitava a possibilidade de realizar uma cirurgia de mudança de sexo. Conhecidas dela tiveram complicações após os procedimentos cirúrgicos e isso lhe causou receio, mas, por vezes, ao analisar sua história, podemos perceber que Rogéria tinha um modo peculiar de definir a si mesma; ela se auto intitulava “a travesti da família brasileira” e dizia muitas vezes que “travesti que recorre à cirurgia para mudar de sexo jamais será mulher” (PASCHOAL, 2016, p. 259).

Em 1981 em uma entrevista ao jornal *Lampião*, Rogéria declarava abertamente sua opinião sobre os procedimentos cirúrgicos de mudança de sexo:

Operar realmente nunca fez a minha cabeça, de repente eu viraria eunuco! Sabe por que eu não faço esse tipo de operação? Porque ninguém vira mulher mesmo, a cabeça é sempre homossexual... Eu sei que tenho o sexo masculino, mas em certas horas sou uma mulher fantástica. Tudo depende da vontade do freguês. Ah, quer um homem? Então é de frente. Agora, de costas sou uma mulher perfeita, uma mulher surrealista... (PASCHOAL, 2016, p. 264).

Sabemos que o entendimento sobre o gênero mudou muito desde os anos 1980. Mesmo hoje muitas pessoas têm dificuldade em separar o sexo do gênero e da sexualidade. Rogéria viveu em uma época em que o assunto não tinha tanto espaço, portanto, sua interpretação a respeito pode parecer um tanto que contraditória em relação a condição em que vivia.

Já Fernanda precisou lidar com o estigma de ser uma mulher em uma sociedade extremamente machista. Nunca podemos esquecer que, na época em que Fernanda começou a atuar, atrizes eram consideradas e tratadas como

prostitutas em nosso país. Seu interesse em fazer parte do mundo artístico gerou preocupações em sua família e sua convivência com profissionais homens muitas vezes que causou incomodo.

Confesso que tive e continuo tendo imensas e geladas decepções. Alguns, após o batismo de três ou quatro uísques, repetem, clara ou camufladamente, a máxima 'Todas as mulheres são putas, com exceção da minha mãe'. Às vezes, dentro de uma 'visão contemporânea', alteram o final: 'Inclusive minha mãe' (MONTENEGRO, 2019, p. 95).

Observando os desafios que Fernanda e Rogéria tiveram que enfrentar por conta da condição de ser mulheres e trabalharem com arte, optamos por fazer uma análise mais detalhada sobre o que diferencia as biografias de duas atrizes brasileiras, uma cisgênero e outra trans. O que nos leva a exploração dos materiais analisados.

5.1. Análise morfológica

Dividimos essa parte do estudo em duas etapas, que serão apresentadas nas tabelas a seguir:

Tabela 1 - Comparação morfológica das biografias

| | MONTENEGRO, 2019 | PASCHOAL, 2016 |
|---|--|----------------------------|
| Autoria | Fernanda Montenegro e Marta Góes, jornalista | Márcio Paschoal, escritor |
| Tamanho | 16 x 23 cm | 16 x 23 cm |
| Capa | Fotografia de Bob Wolfenson | Arquivo pessoal de Rogéria |
| Impresso ou e-book | Ambas | Ambas |
| Editora | Companhia das Letras | Sextante |
| Tiragem | Não Disponível | Não Disponível |
| Disponível no catálogo da editora? | Disponível | Esgotada |
| Disponível para compra em sebos virtuais, como o Estante Virtual? | Disponível | Disponível |

| | | |
|----------------------------|------------------------------|-------------------------|
| Caderno de fotografias | Claudia Espínola de Carvalho | Ana Paula Daudt Brandão |
| Número de fotos do caderno | 71 | 85 |
| Data do Lançamento | 20/09/2019 | 17/10/2016 |

Fonte: FERNANDES, 2022.

No que se refere à análise do material, é interessante observar o processo de produção das duas obras biográficas. Como foi destacado anteriormente, a biografia de Fernanda contou com a colaboração da jornalista Marta Góes, que realizou 18 entrevistas para colher material para a organização do livro, sendo a obra composta por relatos feitos pela atriz. Já a biografia de Rogéria foi elaborada pelo escritor Marcio Paschoal, contendo algumas falas da atriz. Pelo fato de as biografias terem sido escritas por profissionais de áreas diferentes, podemos observar que o modo como elas são apresentadas também é diferente. Com isso, queremos dizer que as duas obras biográficas destacadas foram elaboradas de modo diferente, especialmente pelo fato de que uma obra foi organizada por uma jornalista e outra por um escritor. Desse modo, a biografia de Fernanda é um pouco mais precisa e narrada em primeira pessoa, já a biografia de Rogéria contém aspectos mais voltados a própria literatura, Paschoal narra a vida da protagonista, como se esta fosse a heroína de um romance.

Um ponto em comum entre as duas obras biográficas é o esmero com as fotografias das atrizes. Foram utilizadas fotografias do acervo pessoal de cada uma e fotografias especificamente produzidas para a elaboração das obras. Fernanda foi fotografada por Bob Wolfenson, um importante fotógrafo paulistano que iniciou sua carreira aos 16 anos de idade, no estúdio da Editora Abril. Já trabalhou com os principais gêneros fotográficos e transita entre a publicidade e a arte. Todas as fotos de Rogéria foram retiradas de seu acervo pessoal, com a organização de Ana Paula Daudt Brandão, Mestre e Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social pela PUC-RJ. Tem experiência nas áreas de Comunicação, *Design* Gráfico e Produção Editorial. Atualmente trabalha como designer na Editora Arqueiro.

A jornalista Marta Góes, que coletou o material sobre Montenegro, nasceu em Houghton, Michigan, nos Estados Unidos, em 1953. Sua família voltou ao Brasil quando ela tinha um ano de idade. Ela também é dramaturga e roteirista de cinema e televisão. Autora de quatro peças de teatro, entre elas “Prepare seus pés para o verão” (1987) e “Um porto para Elisabeth Bishop” (2001), e de roteiros para seriados de televisão, como “Malu Mulher” (1980).

Já Marcio Paschoal é um escritor, redator e autor carioca. Formou-se em Economia e tem mais de dez livros publicados, entre eles “A morte tem final feliz” (2015), “A maconha está bêbada” (2009) e “O livro maluco e a caneta sem tinta” (2013) em parceria com Tereza Malcher. Também trabalhou para a Fundação Getúlio Vargas no Cederj (Centro de Ensino Universitário a Distância), além de ser colaborador do Jornal do Brasil nas áreas de música e literatura.



Figura 21 - Marta Góes



Figura 22 - Marcio Paschoal

Já a obra biográfica de Fernanda Montenegro conta no total 67 fotografias do acervo pessoal, salvo as duas produzidas especialmente para o livro (as fotos da capa e da contracapa), totalizando 71 imagens. Essa biografia foi feita por meio de 18 entrevistas de Fernanda Montenegro concedidas a Marta Góes,

tendo a jornalista a função de organizar e transcrever as entrevistas realizadas. Atualmente a obra está disponível do site oficial da editora Companhia das Letras. Ressaltamos que essa não é primeira obra biográfica de Fernando Montenegro (MONTENEGRO, 2018) a atriz organizou uma seleção de fotos inéditas que contam a sua trajetória pessoal e profissional. O itinerário fotobiográfico da atriz conta com legendas e impressões escritas pela autora. O livro foi lançado pela editora Sesc, possuindo uma edição, disponível para venda no site oficial do Sesc São Paulo. O livro ainda foi finalista do 61º Prêmio Jabuti (2019).

Já a biografia de Rogéria, lançada em 2016, contém um extenso caderno com 85 fotografias, todas retiradas do acervo pessoal dela. Atualmente a biografia de Rogéria encontra-se esgotada do site oficial da editora Sextante, mas pode ser encontrada em sites de sebos como a Estante Virtual. O livro foi lançado alguns meses antes da morte da protagonista, tornando-se a única obra biográfica de Rogéria até então.



Figura 23 - Montagem presente na biografia de Rogéria, escrita por Marcio Paschoal (2016)

5.2. Análise de conteúdo a partir da perspectiva de Tom Wolfe

A segunda tabela elaborada é baseada na obra de Tom Wolfe, intitulado “Radical Chique e o Novo Jornalismo” (2005, p. 53-56). No livro o autor narra

que na década de 1960 os jornalistas (ou novo jornalismo, como os definiu) passaram a utilizar técnicas dos romancistas realistas para reportar. Quatro recursos de escrita foram usados pelos jornalistas, sendo eles: 1) O primeiro recurso é a construção de uma história passando cena por cena; 2) O segundo recurso consiste em registrar o diálogo completo trabalhando sua forma mais plena e reveladora; 3) O terceiro recurso é chamado de “ponto de vista da terceira pessoa”, apresentando ao leitor cada cena, por intermédio de um terceiro personagem e fazendo com que o leitor possa ter a sensação de estar dentro da mente do autor; 4) O quarto e último recurso, “símbolo de status de vida”, trata-se do registro dos hábitos, maneiras, gestos, costumes, preferências, olhares, poses, além de muitos outros detalhes simbólicos do cotidiano que possam existir em uma cena. O uso desta chave de análise se deve ao fato de que a proposta de Wolfe é considerada seminal nos estudos de Jornalismo Literário, tendo sido publicada em 1973 e exercido grande influência nas análises do campo.

Uma análise mais detalhada sobre a presença das quatro categorias presentes nas duas biografias será apresentada mais adiante nesse capítulo.

Tabela 2 – Comparação do conteúdo

| | MONTENEGRO, 2019 | PASCHOAL, 2016 |
|---------------------|---|--|
| Abertura | A abertura do livro intitulada “Prólogo” apresenta a trajetória dos ancestrais de Montenegro até o Brasil | A abertura do livro começa com a reflexão do autor sobre a condição de uma pessoa que se identifica como homem-mulher, analisando o conto do escritor Sérgio Sant’Anna |
| Capítulo fechamento | Montenegro termina a narrativa do livro intitulada “epílogo”, com reflexões sobre sua vida, lamentando o fato de que a vida é tão breve como um suspiro | No fim do livro Paschoal discorre sobre o que aprendeu sobre Rogéria, durante suas conversas com a atriz. O trecho final destaca a fala de Rogéria, que está cansada das |

| | | ligações de um pretendente romântico. |
|---|--------|---------------------------------------|
| Categorias conforme propostas por Tom Wolfe | 3 de 4 | 2 de 4 |
| Cena a cena | Não | Não |
| Diálogo | Sim | Sim |
| Ponto de Vista | Sim | Não |
| Símbolo de Status de Vida | Sim | Sim |

Fonte: FERNANDES, 2022.

Analisando as duas obras biográficas podemos destacar os seguintes trechos como forma de verificação em relação às categorias de análise propostas por Tom Wolfe (a saber, cena a cena, diálogo, ponto de vista e símbolo de status de vida).

5.3. Análise da Biografia de Fernanda Montenegro na perspectiva de Wolfe

A categoria “cena a cena” não se encontra na obra biográfica de Fernanda Montenegro. Quando a atriz descreve acontecimentos de sua vida podemos notar que a narrativa aparenta ser algo mais memorialista e menos detalhado como uma cena. No livro de Edvaldo Pereira Lima intitulado “Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura” (LIMA, 2009), podemos perceber que a categoria “cena a cena” se constitui por detalhar partes materiais e emocionais presentes na cena, como se fosse uma cena de dramaturgia: “Ah, docinho”, disse ele dando de ombros”, passei a noite toda em Nova York e não tive tempo...” (LIMA, 2004, p. 201)

O papel que me deram foi o de filha da personagem principal, interpretada por Madame; Essa filha devia ser feia e apagada. Havia na história uma prima, vinda de Londres, sedutora, infiel, belíssima, que alucinava todos os homens da família. Entre os jovens apetitosos estava Jardel Filho, ator já respeitado e consagrado. Claro, na peça a mãe da feia, enlouquecida, matava a endemoniada sobrinha. Eu não quis fazer a feia. Timidamente, meio apavorada, tomei coragem e disse que queria fazer a sobrinha. O produtor, meio desiludido, argumentou comigo que a bonita era um bom papel, mas ela morria no segundo ato. A feia era a coprotagonista. Eu insisti. Eles acabaram cedendo,

embora desconfiando que que corriam sério perigo com a troca (MONTENEGRO, 2019, p. 102).

Na biografia de Fernanda Montenegro podemos reconhecer a segunda categoria proposta por Wolfe e presente na obra de Montenegro, os “Diálogos”. Na obra biográfica podemos perceber que quando um diálogo é citado no livro Montenegro procura descrever não apenas a conversa em si, mas também suas próprias impressões a respeito do diálogo apresentado.

Reproduzindo aqui um pequeno diálogo da referida peça: no final do segundo ato, estando o elenco mambembe em carros de boi, deixando o acampamento na mata do Alto Mantiqueira, Laudelina, a jovem atriz, diante da beleza das montanhas, exclama: “Como o Brasil é belo! Nada lhe falta”; ao que Franzão, o eterno ator-empresário, responde: “Só lhe falta um teatro...”. E cai o pano (MONTENEGRO, 2019, 135).

A terceira categoria, que é conhecida como “Ponto de Vista” também pode ser encontrada na biografia de Fernanda Montenegro e podemos notar que essa é a categoria mais comum na obra biográfica da atriz, já que por meio de sua escrita podemos compreender a história experimentando a realidade emocional da cena, assim como a própria personagem principal experimentou.

Com relação a essa horta, lembro sempre de minha avó com sua faquinha, tirando seus quiabos, sua alface, sua couve, seus jilós. Fazer as sementeiras era uma brincadeira memorável para mim e meu primo. Quando se joga a semente, nasce tudo junto. Em seguida, é preciso tirar mudinha por mudinha e replantar o espaço. Parece folclore, mas a infância foi uma hora bonita. Não estou romanceando. Tenho quase um século de vida, portanto posso dizer: “Era no tempo do rei” (MONTENEGRO, 2019, p. 43).

A quarta e última categoria, “O Símbolo de Status de Vida” também se apresenta na obra biográfica de Montenegro, fazendo com que essa obra se encaixe na proposta de Wolfe. Durante a leitura da obra podemos detectar muitos detalhes simbólicos presentes no cotidiano de Montenegro, expressando dessa forma sua posição no mundo.

Os vendedores chegavam carregando uma bolsa com todas as mercadorias. As vendas, sempre a longo prazo. E, claro, havia as costureiras e os alfaiates. Não existia *prêt-à-porter*. E, em casa, era sagrado fazer roupa nova na Páscoa, no Natal e no aniversário. De resto, na nossa faixa social, o consumo era o indispensável. Sim, todos sabiam, na pele, que viria o dia de amanhã (MONTENEGRO, 2019, p. 36).

Considerando que a organização da obra foi realizada por uma jornalista podemos compreender e identificar três das quatro categorias de Wolfe na biografia de Fernanda Montenegro. Ao lermos essa biografia muitas vezes nos sentimos parte da história, como se por meio da leitura pudéssemos adentrar os ambientes descritos pela protagonista, podemos também nos colocar no lugar dela, entendendo suas impressões pessoais.

5.4. Análise da Biografia de Rogéria na perspectiva de Wolfe

A primeira categoria também não se encontra na biografia de Rogéria. Os momentos narrados pela atriz são escritos contêm alguns detalhes sobre suas impressões emocionais, mas também aparentam ser algo mais memorialista.

Beirando os 9 anos, Tofinho ensaiava um corpo com curvas e pernas grossas. As brincadeiras de Cleópatra agora recebiam novos adeptos, alguns garotos um pouco mais velhos. E Tofinho pressentia no olhar deles intenções estranhas, embora não permitisse nada diferente. Podia ser mariquinha, mas também podia ficar bem agressivo (PASCHOAL, 2016, p. 16).

A segunda categoria faz parte da biografia de Rogéria. O “Diálogo” é constante e apresentado de uma forma clara e reveladora para o leitor. Esses diálogos são relatados pela própria biografada.

Um dia, veio um menino me perguntar, claro que para me provocar:

– Astolfinho, tá tristonho, tá? Não pode ficar com suas amiguinhas, né?

– Quem te mandou vir aqui? Eu te chamei? Volta pro teu futebol
– respondi na hora.

O menino voltou, rindo. Aí, pensei: “Sabe de uma coisa? Enchi o saco de ficar aqui olhando. Vou jogar também.” A turma não concordou, mas, como meu irmão Assis era um dos melhores do time, ameacei:

– Se não me deixarem jogar, o Assis sai do time.

Meu irmão, solidário, ainda que constrangido, saiu. Logo o time começou a perder, eles chamaram Assis de volta e me colocaram de goleiro. Foi um fiasco, cada chute, um gol, e eu fugindo da bola para não me machucar e gritando: “Uiii!”

Eles ficaram loucos de raiva:

– Tá vendo, você não sabe jogar.

Não perdi a pose e, deixando a quadra, desdenhei:

– Eu só queria mostrar que entrava no jogo. Agora, não quero mais, podem jogar (PACHOAL, 2016, p. 17).

A terceira categoria, “Ponto de Vista”, não fica muito clara na biografia de Rogéria. É possível compreender as situações vividas por ela com a presença de seus próprios diálogos, mas por vezes o narrador da obra escreve de uma forma que pode fazer o leitor ter a sensação de ser um espectador do momento narrado, não experimentando a realidade emocional da cena da mesma forma que a protagonista experimentou.

– Você está assim, por quê?

– Eu queria ir ao cinema, mas não tenho dinheiro – respondeu o menino.

O homem o chamou para ir a sua casa, dizendo que lhe daria o dinheiro. Fez o menino deitar na cama e o ficou alisando. Tofinho sentiu medo, mas não passou daquilo. De lá correu para o cinema. Queria ver *Palavras ao vento*, com Lauren Bacall. Só que acabou sendo barrado na entrada. O filme era proibido para menores de 18 anos (PASCHOAL, 2016, p. 19).

Já a categoria “Símbolo de Status de Vida” é bem presente na biografia de Rogéria. Por meio da leitura podemos identificar hábitos, comportamentos tanto na vida pessoal como na profissional, ares, andares e outros diversos padrões de comportamento da atriz. É importante ressaltar que destacar esses padrões de comportamento é especialmente necessário nessa biografia, já que

a obra discorre sobre uma travesti. É importante observarmos os padrões de comportamento de Rogéria para podermos compreender melhor que o gênero é uma construção cultural e que o performamos.

A cada dia aumentava nele a vontade de se vestir de mulher. Seria uma forma de se expressar, relacionada a roupas, sapatos, maquiagem, adereços e acessórios, enfim, com a caracterização feminina. Já se sentia meio mulher, e era como se, ao se vestir assim, acalmasse uma angústia com a qual ele mesmo não conseguia atinar. Era Carnaval, e Astolfinho, então com 14 anos, viu ali uma oportunidade única: colocou um maiô Catalina preto, uma saia amarela e um chapeuzinho para disfarçar o cabelo curto. Não se maquiou nem pôs peruca. Era o suficiente (PASCHOAL, 2016, p. 23).

Assim, a biografia de Rogéria contém duas das quatro categorias propostas por Wolfe. A biografia de Rogéria contém falas diretas da atriz, mas a maior parte de sua história é narrada por Paschoal, que como narrador procura introduzir um tom mais dramático a obra biográfica, a tornando quase um livro de literatura e nem tanto uma biografia.

5.5. Outros Aspectos Analisados

Quando comparamos as duas obras biográficas em nível de conteúdo, em relação ao manifesto de Wolfe, podemos constatar que a biografia de Fernanda Montenegro segue uma narrativa linear, conforme proposta por Sérgio Vila-Boas (VILAS-BOAS, 2014). Um exemplo pode ser identificado logo no título do livro “Fernanda Montenegro: Prólogo, ato e epílogo”. Definindo a narrativa da obra em uma ordem cronológica.

Na parte do “prólogo” Fernanda narra como seus ancestrais chegaram ao Brasil, vindos da Itália no ano de 1897. E passa a trabalhar nas fazendas de café em Minas Gerais em substituição à mão escrava. Além disto, versa sobre sua primeira infância: “O resistir nos era narrado com energia, com crença, para que nossa história se ‘perpetuasse’ em seus descendentes brasileiros” (MONTENEGRO, 2019, p. 31).

No “ato” Fernanda descreve momentos importantes de sua vida profissional e pessoal, essa é maior parte do livro. Além disto, contém o maior acervo de fotos: contendo 68 fotos de um total de 69 fotos. Podemos destacar também que na parte do “ato” o leitor Fernanda expõe seus anseios pessoais em relação ao teatro e a arte, podemos notar que a atriz faz comparações sobre a época em que começou a atuar e atual época teatral, preocupando-se com o destino do teatro brasileiro: “A pergunta que me faço é: chegamos, nos dias de hoje, ao fim de uma era teatral? O que vi – e vivi – se esgotou? ” (MONTENEGRO, 2019, p. 199).

O “epílogo” do livro contém as reflexões da atriz sobre sua vida, sua carreira, seu grande amor já falecido e sobre como entende que a morte é inevitável e que logo ela a encontrará: “Tudo vai se harmonizando para a despedida inevitável. Inarredável. O que lamento é a vida durar apenas o tempo de um suspiro. Mas, acordo e canto” (MONTENEGRO, 2019, p. 272).

Tabela 3 - Trechos da biografia de Fernanda Montenegro como forma de compreendermos melhor a representação de uma mulher atriz brasileira

| | |
|---------------------------|--|
| Diálogos | “E veio um impensado aplauso. Eu nunca tinha vivido tamanho choque. A querida Grece Moema sussurrou: “Agradece”. Eu pensava que se devia agradecer no final da peça. Grace, atriz vinda de um teatro popular, comandou em voz alta: “AGRADECE”. E eu, com o coração na boca, agradeci” (MONTENEGRO, 2019, p, 138). |
| Pontos de vista | “Do meu lado, com meu instinto louco, eu sabia que era isso que iria fazer e teria que encontrar um caminho, mesmo não sendo capaz de romper com a minha estrutura familiar, jamais. Sou um ser tribal. Por herança” (MONTENEGRO, 2019, 84). |
| Símbolo de status de vida | “A travessia do Atlântico levou 35 dias. Os homens de um lado, as mulheres do outro. Nenhuma limpeza. Uma miséria louca. Chegaram cobertos de feridas, de piolhos, de sarna. Semimortos de |

| | |
|--|--|
| | cansaço e de doenças, os oitocentos imigrantes foram embarcados para Minas Gerais em trens de transporte e carga de gado, como aqueles que levaram prisioneiros para campos de concentração, na Alemanha de Hitler. Jogados pelo chão, com suas trouxas, em vagões sem janelas, sufocados, foram parar num centro oficial de distribuição de imigração em Juiz de Fora” (MONTENEGRO, 2019, p. 14). |
|--|--|

FONTE: FERNANDES, 2022

Já a biografia de Rogéria corresponde a uma escrita com características fractais, mencionadas nos estudos de Felipe Pena (PENA, 2004). Escrito por Marcio Paschoal, com algumas falas de Rogéria, o livro começa com a reflexão de Paschoal a respeito da condição de uma pessoa que se identifica como homem-mulher: “No conto ‘O homem-mulher’ do livro homônimo do escritor carioca Sérgio Sant’Anna, o protagonista, Adamastor Magalhães, ou Zezé, desde a sua origem, em Belém do Pará, queria ser um misto de menino e menina” (PASCHOAL, 2016, p. 9). Essa reflexão do autor se mescla com sua percepção sobre Rogéria, “a história de vida de Astolfo Barroso Pinto mais parece ficção” (PASCHOAL, 2016, p. 9), contendo também algumas falas da própria atriz.

Meus fãs são as avós, as mães, as tias que chegam e falam pros filhos, netos e sobrinhos: “Olha, esta é a Rogéria!” Me apresentam como se me conhecessem há anos. Engraçado, os homens me chamam de senhora, eu construí essa imagem de respeito. Falo com muita gente. Quando vejo uma senhora que me sorri, vou até ela e converso. Ouço muito as pessoas dizerem: “Sempre tive vontade de falar que acho você uma simpatia, Rogéria!” Adoro. Também recebo críticas e aceito numa boa. Quase sempre têm razão. Meu Facebook, meu Twitter é andar na rua. Tenho essa disponibilidade, gosto disso. Meus amigos sempre reclamam: “Você parece um trem parador!” Sou cobrada, testada pelo povo, talvez por isso represente, de certa forma, um pedaço da família brasileira (PASCHOAL, 2016, p. 9).

É possível encontrar outro exemplo que faz com que a obra biográfica de Rogéria se adeque melhor na narrativa fractal, no seguinte trecho: “Não importa que seja tão difícil ser ela mesma (Rogéria afirma que só é ela mesma quando

ninguém está olhando). Nada é fácil quando há valor intrínseco” (PASCHOAL, 2016, p. 273). Nesse trecho podemos observar a impressão que o autor tem a respeito da protagonista de sua obra. Segundo Felipe Pena (2004) podemos considerar que: “A identidade é descentrada e fragmentada. Tem lugar para contradições e esquizofrenias. Classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, raça e outras tantas identificações formam uma estrutura complexa, instável e, muitas vezes, deslocada” (PENA, 2004, p. 84 e 85).

O título do último capítulo é “a história sem fim: Homens são sacanas *forever*” (PASCHOAL, 2016, p. 273). No último capítulo temos não apenas essa impressão do autor, mas também suas dúvidas em como deve terminar a biografia: “Enquanto quebro a cabeça para encontrar um jeito bacana para terminar esta biografia, ligo para Rogéria a fim de tirar algumas dúvidas”. (PASCHOAL, 2016, p. 273 e 274).

Nessa parte da obra podemos perceber mais de um foco no capítulo elaborado. Após relatar suas impressões a respeito de Rogéria, Paschoal muda para um assunto completamente novo de forma abrupta, que são suas dúvidas sobre como terminar a biografia.

Tabela 4- Trechos da biografia de Rogéria que contribuem para compreendermos melhor a representação de uma travesti atriz brasileira.

| | |
|----------|---|
| Diálogos | <p>“O Chico (Anysio) era um gentleman. Uma vez cheguei cansada, abatida, pálida, e me queixei com ele no camarim: – Ah, hoje estou sem pique, também com essa minha cara envelhecida... E ele, em cima, rebateu: – Rogéria, você tem um brilho no olho, nem precisa de maquiagem. Escutar isso do Chico nos ensaios me dava alma nova. O show foi muito bom para nós três. Para mim, então, veio na hora certa, pois a temporada no Teatro Clara Nunes, com os</p> |
|----------|---|

| | |
|---------------------------|---|
| | Astolfos, não tinha mesmo embalado” (PASCHOAL, 2016, p. 252). |
| Símbolo de status de vida | “Em casa não era diferente. Uma vez, passando pó de arroz, ficou com o rosto todo branco. Surpreendido pela mãe, pensou em fugir, tomado de vergonha. Diante daquela cena, Eloah simplesmente abraçou o filho e comentou que ele parecia um palhacinho. Sempre que Tofinho lhe perguntava por que ele não era igual aos outros meninos, a mãe explicava que havia passado muito hormônio para ele durante a gravidez. Os tios e primos também pareciam aceitá-lo naturalmente. Ninguém comentava nem julgava, apesar dos nítidos sinais de sua feminilidade” (PASCHOAL, 2016, p. 15). |

FONTE: FERNANDES, 2022.

A biografia de Rogéria relata os eventos de sua vida profissional e de sua vida pessoal, nunca deixando de ressaltar como a atriz estava à frente de seu tempo, desde sua infância. Já no início da obra o autor destaca que a vida de Rogéria parece ser uma ficção, “ficcional ou real, a conjunção de verdade e ilusão na construção dessas vidas está na sua maravilhosa capacidade de dar voz e alento às próprias fantasias” (PASCHOAL, 2016, p. 10) e obra de fato conta sua história como ela fosse uma heroína da literatura.

Astolfo vivia a postura mais neutra dos travestis. Não precisava sobreviver da venda de sexo, não se intoxicava de drogas e álcool, não deformava o corpo com injeções de silicone industrial ou óleo Nujol, não passava pelas agruras que eles passavam na tênue linha que separava o normal e o aceito da marginalidade. Astolfo era gay e adorava fantasiar-se de mulher, mas não praticava o estilo travesti de vida. Também se sentia feliz como homem (PASCHOAL, 2016, p. 284).

5.6. Comparação das Obras a Partir Perspectiva de Wolfe

Podemos notar como a construção da narrativa das duas obras biográficas é diferente. A biografia de Fernanda parece ser narrada por ela mesma. Marta Góes organizou as falas de Fernanda, mas é Fernanda quem parece contar sua própria história. Essa biografia tem uma organização bem diferente da segunda. Marta Góes procurou disponibilizar espaço para Fernanda contar a versão de sua própria vida, além de dividir de forma categórica a obra biográfica.

Já a biografia de Rogéria atende mais às características fractais de uma biografia, sendo narrada pelo próprio autor do livro. Marcio Paschoal escreve a biografia da atriz quase de forma poética. O livro começa com uma reflexão do próprio autor a respeito de quem era Rogéria. Ele também lembra de outro caso, mais precisamente de uma história sobre um personagem que se via como menina e menino ao mesmo tempo. Os começos de cada uma das partes da obra começam destacando frases ditas por Rogéria, como se fossem títulos de capítulos de livros literários. “África Portuguesa: Conheci homens lindos. Era uma caçadora de sexo ” (PASCHOAL, 2016, p. 61). Dessa forma o leitor passa a imaginar o que será contado.

Não fica muito claro como Paschoal organizou os relatos de Rogéria, quantas conversas teve com a atriz e em que época foram essas conversas. As histórias da vida profissional e pessoal de Rogéria se mesclam bastante na obra. Diferente da obra biográfica de Fernanda que muitas vezes destaca outras personalidades do teatro brasileiro, a obra biográfica de Rogéria é focada inteiramente na atriz, em suas percepções e experiências. A última parte dessa obra termina com o relato de Rogéria em relação a insistência de um de seus pretendentes, com quem não quer mais ter contato: “Esse rapaz insiste em me ligar. Já disse que não quero mais nada, e ele continua teimando. Sou assim, não vou mentir, não consigo me fixar em ninguém. Nessas horas sou bem sacana mesmo, tenho alma de homem” (PASCHOAL, 2016, p. 274).

Analisando as duas obras biográficas pela perspectiva de Wolfe, podemos notar que enquanto a biografia de Fernanda Montenegro atende as quatro categorias propostas para o Radical Chique a biografia de Rogéria atende três dessas categorias. A biografia de Montenegro apresenta um modelo mais

organizado para uma obra biográfica, dividindo a obra em categorias distintas, fazendo a narrativa ter uma ordem cronológica.

Já a biografia de Rogéria apresenta mais uma narrativa quase que literária. O autor da obra biográfica apresenta a história da protagonista de forma sensível, destacando que sua identidade de gênero é muito importante na construção de sua carreira. A atriz enfrentou muitas injustiças e sempre as enfrentou, e por esse motivo sua história merece ser contada. “Já Astolfo, no dia a dia, leva sua Rogéria, com talento e superação, ao improvável êxito” (PASCHOAL, 2016, p. 10).

Para compreendermos a representação de uma mulher atriz cisgênero uma travesti através dessas duas obras biográficas podemos considerar que o fato de uma das biográficas se encontrar mais na esfera jornalística e a outra mais a na esfera literária pode fazer diferença. Fernanda Montenegro já foi citada muitas vezes em muitas mídias diferentes, até mesmo aqueles que não frequentam a meio artístico reconhecem o nome dela. Uma biografia que se concentra nas próprias impressões da atriz sobre sua vida é algo interessante, já que nessa obra podemos adentrar na vida da atriz de forma mais precisa, a conhecendo não como a grande dama do teatro brasileiro, mas como indivíduo. Rogéria foi e ainda é um grande nome no teatro brasileiro, não apenas por sua dedicação, mas também por ultrapassar barreiras muito altas, especialmente na época em que começou sua carreira. Quando falamos o nome de Rogéria sabemos que ela foi importante para a história do teatro brasileiro, mas não sabemos muito bem o porquê, boa parte dos livros sobre teatro brasileiro não citam seu nome. A biografia escrita por Paschoal possibilitou aos leitores conhecer de fato a carreira dessa tão grandiosa atriz, que graças a sua ousadia em ser contra os padrões abriu caminho para muitas outras, que como ela sonham em ter a arte como profissão.



Figura 24 – Retrato de Fernanda Montenegro produzido por Bob Wolfenson (foto da contracapa da biografia da artista).



Figura 25 - Foto do acervo pessoal de Fernanda. Tirada pelo diretor Zbigniew Ziembiski na peça "A volta ao lar"



Figura 26 - Foto do acervo pessoal de Rogéria no espetáculo "Divinas Divas", que reuniu um grande número de travestis pioneiras

6. Considerações Finais

No Brasil observamos que o teatro começou de uma maneira no mínimo interessante. Por um lado o começo do teatro no Brasil serviu para fortalecer nossa cultura, especialmente o carnaval, já que os nativos eram atraídos ao teatro por artifícios de sua própria cultura, que eram usados pelos portugueses, como uma isca para poder doutrina-los. Mas por outro lado o teatro trazido pelos Jesuítas serviu por muito tempo como uma forma de catequizar os nativos no país, essa foi a forma que os portugueses encontraram na época para controlar o pensamento dos nativos brasileiros. Ramón Grosfoguel (2016) observa em seu artigo que:

A inferiorização dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres de todo o planeta (incluindo as mulheres ocidentais) tem dotado os homens ocidentais do privilégio epistêmico de definir o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais (GROSFOGUEL, 2016, p. 25).

Os três pilares do teatro no Brasil desde a época da vinda de Anchieta e os Jesuítas eram o ouro, o governo e a igreja católica. As peças teatrais também costumavam se concentrar bastante na luta do bem contra o mal, usando as moralidades, formando dessa forma uma ideia de que o ser humano ou é bom ou é mal. Durante o período colonial o teatro promovia o sincretismo cultural, com uma ideologia eurocêntrica, taxando de demoníacos os elementos típicos da cultura dos nativos brasileiros.

Muito tempo se passaria até que o teatro em nosso país fosse desvinculado do domínio português. A fase romântica busca um teatro para nós feito por nós brasileiros. As comédias e os dramas estavam ricos em críticas políticas e sociais. Dramaturgos brasileiros aos poucos passaram a ter espaço e a participação das mulheres tanto na parte da atuação como na parte da dramaturgia muitas vezes não é citada, mas foi e ainda é importante para a construção no nosso teatro.

Quando ouvimos falar sobre grandes atrizes (especialmente as brasileiras) o que é destacado geralmente tem mais a ver com a aparência física do que com o trabalho delas em si. Através dessa pesquisa pude observar que o esforço profissional de uma atriz, diante do esforço profissional de um ator é muito diferente. Mesmo hoje, no século XXI, no ano de 2022 ainda é possível observar o quanto as atrizes mulheres brasileiras são julgadas e expostas de uma maneira negativa, especialmente no que se refere a suas vidas pessoais.

Christine de Pizan discorreu como na idade média a justiça era seletiva, que absolvía um homem e condenava uma mulher, pelo mesmo crime. Quando adentramos o assunto sobre a figura da mulher no teatro brasileiro nos deparamos com uma grande ausência de nomes de mulheres. A autora Elza Cunha de Vincenzo escreveu um ótimo livro destacando muitas dramaturgas brasileiras, mas confesso que antes de ter acesso a esse livro não tinha ouvido falar sobre nenhuma dessas dramaturgas, nem em cursos livres, nem no curso técnico e muito menos na universidade. É curioso o fato da história do primeiro ator profissional no país ser acessível, enquanto a informação sobre a primeira atriz brasileira profissional permanece perdida.

Porém, de forma alguma responsabilizo meus professores por não ter tido acesso a esse conhecimento, compreendo que muitos deles também não conheçam a história da dramaturgia feminina no Brasil. O ensaísta Walter Benjamin cunhou o termo “materialismo histórico”, que seleciona acontecimentos históricos como forma de articular o passado, deixando de relatar muitos detalhes importantes que também compõe a história. Acredito que o “materialismo histórico” se faz presente também nos materiais sobre a história do teatro brasileiro.

Como vimos, o ano de 1969 marcou o surgimento de muitas dramaturgas brasileiras, mas esse período histórico ainda estava cercado por conflitos políticos. A luta feminista era ironizada (ainda é) em nosso país, tão ironizada que muitas dramaturgas negavam que seus textos possuíam vertentes feministas, mesmo sendo textos que questionassem o papel das mulheres na sociedade brasileira daquela época em questão.

Outro assunto que foi muito importante esclarecer nessa pesquisa foi a condição de artistas trans brasileiras.

O Brasil é um dos países que mais mata pessoas trans e não apenas a morte dessas pessoas é uma grande violência, mas o fato de não serem reconhecidas profissionalmente também é uma agressão.

Aos poucos (bem aos poucos) artistas trans têm visibilidade e reconhecimento, mas grande parte do público ainda se incomoda com a presença desses artistas, muitas vezes até mesmo artistas cisgênero se incomodam com a inclusão. No entanto, a arte muitas vezes é compreendida como um espaço livre, espaço em que todos os seres algo mais concreto!

Como diz Renata Carvalho (2019, p. 215) “A arte é e sempre foi democrática. Pena que os artistas cisgêneros não saibam disso, estamos aqui gritando”. Como artista cisgênero tenho o “privilégio” de algumas vezes ser ouvida (não esquecendo que sou uma mulher cisgênero e minha existência é diferente da existência de um homem cisgênero) e se com os meus “privilégios” posso de alguma forma contribuir para o reconhecimento de artistas trans farei o que estiver ao meu alcance.

Fernanda Montenegro foi a primeira inspiração que tive quando comecei a estudar teatro, mas confesso que não tinha a menor ideia do quanto ela foi importante para o desenvolvimento do teatro brasileiro, até efetuar essa pesquisa. Já tinha ouvido falar sobre Rogéria e já visto alguns de seus trabalhos, e foi através dessa pesquisa que percebi a real importância que ela teve para a história da atuação no Brasil, afinal ela abriu espaço para que muitas outras grandes artistas como ela pudessem se inserir no meio artístico.

Em relação a parte do estudo das biografias, podemos considerar que existem muitas formas de escrever uma biografia e cada uma tem a sua organização. O biógrafo deve contar uma história que seja interessante para o leitor. Para compreender o biografado (pelo menos a biografia jornalística) é preciso ir além da análise dos documentos e histórias contadas sobre o biografado. É preciso visitar os lugares por onde o biografado esteve e procurar compreender seus pontos de vista.

Um escritor que tem experiência com o jornalismo literário pode fazer uma biografia ser interessante como um livro de romance ou aventura. O escritor procura fazer com que a narrativa seja mais sensível e dinâmica, investigando a fundo os sentimentos de seu biografado.

Contar histórias sobre mulheres é necessário para compreendermos a participação desse gênero que vive em um mundo que muitas vezes não o aceita. É preciso conhecermos as histórias das grandes mulheres que foram contra os padrões, para sabermos que não precisamos normalizar a não participação das mulheres em cenários políticos, trabalhistas e sociais. O gênero, na realidade é algo abstrato, construído pelo próprio ser humano, podemos dizer que o gênero é algo mais mental do que exatamente físico. Biografar a história de uma mulher trans é dar voz uma classe perseguida socialmente e politicamente, e ao biografar Rogéria conhecemos não apenas seu trabalho, mas também sobre suas inquietações pessoais.

Quando comparamos as obras biográficas de Rogéria e Fernanda Montenegro podemos entender que a estrutura narrativa é diferente, enquanto a biografia de Rogéria é escrita por Marcio Paschoal com algumas falas de Rogéria a biografia de Fernanda é narrada somente por ela. Além disso, percebemos que a biografia de Rogéria parece um livro da literatura, enquanto a biografia de Fernanda Montenegro encontrou-se mais na esfera jornalística. E mesmo sendo diferentes as duas obras são igualmente importantes, para o reconhecimento e a visibilidade das mulheres no teatro brasileiro.

Referências

ADAM, Felipe. **Quando As Jornalistas Assumem O Protagonismo: Memória Do Gênero Biográfico Brasileiro Pela Ótica Feminina (1990- 2020)**. Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Ponta Grossa, PR, 2022.

ADAM, Felipe. **A história do jornalismo brasileiro através das biografias de profissionais da imprensa publicadas pelas editoras universitárias (1998-2018)**. Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Ponta Grossa, PR, 2020.

AGUIAR E PELÁ, Rodrigo Queiroz de e Márcia Cristina Hizim. Misoginia e violência de gênero: origem, fatores e cotidiano. Revista Sapiência: Sociedade, **Saberes e Práticas Educacionais** ISSN 2238-3565, v.9, n.3, p.68-84, Goiás, GO, 2020.

ALÓS, Anselmo Peres. Transitoriedades, transgeneridades, transidentidades: representação e autoria trans na narrativa brasileira, abralic. **Rev. Bra. Lit. Comp.**, v. 23, n. 44, Porto Alegre, RS, 2021.

ALTMANN e LIMA, Laura e Rebeca Silveira Ribeiro. **A Influência do Teatro no Desenvolvimento do Profissional de Comunicação**. Curso de Comunicação e Marketing da Unifacs, Salvador, BA, 2016.

ALVES E PITANGUY, Branca Moreira e Jacqueline. **O que é feminismo**. Editora Hedra Ltda. São Paulo, SP, 2017.

ARAUJO e SANTOS, Tereza Cristina Cavalcanti Ferreira de e Moara de Medeiros Rocha. Intersexo: o desafio da construção da identidade de gênero. **Rev. SBPH**, v.7 n.1, Rio de Janeiro, RJ, 2004.

ARAUJO e SANTOS, Tereza Cristina Cavalcanti Ferreira de e Moara de Medeiros Rocha. Intersexo: o desafio da construção da identidade de gênero. **Rev. SBPH**, v.7 n.1, Rio de Janeiro, RJ, 2004.

BAK, John S. Rumo a uma definição de jornalismo literário internacional. **Braz. jornal**, vol. 13 - N. 3, Brasília, DF, 2017.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Edições 70, São Paulo, SP, 2016.

BERNARDES, COSTA e PALMIERE, Anita Guazzelli, Quézia Alexandre da e Júlia Arruda da Fonseca. Direito ao corpo e à vida: a invisibilidade do intersexo no campo social. **Rev. Elet. Cient. da UERGS**, v. 5, Campo Grande, MS, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Editora Bertrand Brasil Ltda, Rio de Janeiro, RJ, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ, 2003.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. **A cidade das damas**: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan. Universidade Federal de Pernambuco, 2006, Recife, PE.

CASTRO, Ruy. **Carmen uma biografia**. Companhia das Letras, São Paulo, SP, 2005.

CARVALHO, Renata. O corpo transvestigênera O corpo travesti - na arte. **Revista @ Redoc**, v. 3 n.1 p. 214, Rio de Janeiro, RJ, 2019.

COACCI, Thiago. **Conhecimento precário e conhecimento contra-público**: a coprodução dos conhecimentos e dos movimentos sociais de pessoas trans no Brasil. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, MG, 2018,

COLLING, Leandro. Teoria Queer, uma nova forma de pensar o corpo e o mundo. **CULT UFBA**, 2012.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma Vida. Editora Edusp, São Paulo, SP, 2015.

FAVERO, Sofia Ricardo; MARACCI, João Gabriel. Tráfaka e a Busca na Representação de Travestis e Pessoas Trans. **Revista Rebeh**, v. 01, N. 04, Cuiabá, MT, 2018.

FERREIRA, Marieta de Moraes; Amado, Janaína. **Usos e Abusos da História Oral**. Editora FGV. Rio de Janeiro, RJ, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. Editora EditoraH34, São Paulo, SP, 2006.

GONÇALVES, Gean Oliveira. A Lousa de Butler: Notas Sobre a Inserção dos Estudos de Gênero no Ensino do Jornalismo, **Revista Latino-americana de Jornalismo**, v. 6 n. 2, João Pessoa, PB, 2019.

GUERRA E JÚNIOR, Andréa T. Maciel e Gil Guerra. Intersexo: Entre o Gene e o Gênero. **Arq Bras Endocrinol Metab**, vol 49 nº 1, 2005, São Paulo, SP.

HABIB, Ian Guimarães. Corpos Transformacionais: A facetrans no Brasil. **Revista Arte da Cena**, v.6, n.2, Rio de Janeiro, RJ, 2020.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. **Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance**. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2015.

KHOURI, Ana Paula Agostini Leal El. **Técnico em Arte Dramática – Senac**. Editora Globaltec Ltda, Sorocaba, SP, 2013.

LEAL, Dodi Tavares. Teatra. **Revista Pitágoras 500**, v. 11, n. 2, p. 28-35, Campinas, SP, 2021.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Jornalismo Literário Para Iniciantes**. Editora Edusp, São Paulo, SP, 2014.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Editora Manole, Barueri, SP, 2009.

LOPES, SALES E PERES, Herbert de Proença, Adriana, William Siqueira. Travestis brasileiras e o enfrentamento a múltiplas violências: articulações em rede pela manutenção de corpos *queer* em interface com o dispositivo político teatral. *Periódicus*, Salvador, n. 12, v.1, nov.2019-abr.2020 – **Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades**, Salvador, BA, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer - Uma Política Pós-Identitária Para A Educação. **Rev. Estud. Fem.** 9 (2), 2001.

MACIEL, Alexandre Zarete. **Narradores do contemporâneo**: Jornalistas escritores e o livro-reportagem no Brasil. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2018.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Global Editora, São Paulo, SP, 2015.

MARTINEZ, Monica; AZOUBEL, Diogo; PICCHIAI, D. Q. Muros Discursivos: mapeamento da cobertura trans pela Folha de S. Paulo entre 1960 e 2017. **Revista Contracampo**, v. 39, p. 1-15, 2021.

MARTINEZ, Monica; ALBUQUERQUE, Aline. Histórias de vida como método: estudo da narrativa biográfica do jornalista Lira Neto. **Intercom - RBCC São Paulo**, v. 43, n. 3, p.83-97, set./dez. 2020.

MARTINEZ, Monica; LAGO, Cláudia; LAGO, Mara Coelho de Souza. Estudos de Gênero na Pesquisa em Jornalismo no Brasil: uma tênue relação. **Revista Famecos**, v. 23, n. 2, Porto Alegre, RS, 2016.

MARTINEZ, Monica. Biografia: do estado da arte à prática da escrita da vida em Jornalismo. **Jornalismo e Narrativas**, n. 19, São Paulo, SP, 2008.

MATTAR, Sumaya; BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. O Ensino Da Arte No Contexto Brasileiro Atual: Formação, Políticas Públicas Educacionais e Atuação. **ECA-USP**. São Paulo, SP, 2019.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias, Porto Alegre**, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009.

MONTENEGRO, Fernanda. **Prólogo, Ato, Epílogo**: Memórias. Editora Companhia das Letras, São Paulo, SP, 2019.

NETO, Lira. **Maysa**: só numa multidão de amores. Editora Globo. São Paulo, SP, 2007.

NICHOLSON, Linda. Interpretando Gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, Florianópolis, SC, 2000.

OLIVEIRA, Lúgia Moreira de. **“Metendo a real”**: machismo, misoginia e violência contra as mulheres no site de rede social Facebook. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013, Natal, RN.

PASCHOAL, Marcio. **Rogéria**: Uma Mulher e Mais um Pouco. Editora Sextante, Rio de Janeiro, RJ, 2016.

PASSOS, Mateus Yuri. **De Fontes a Personagens**: definidores do real no jornalismo literário. In book: Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas epistemológicas (pp.86-97). Editora Cartase, Santa Cruz do Sul, RS, 2017.

PENA, Felipe. Biografias em fractais: múltiplas identidades em redes flexíveis e inesgotáveis. **Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos**, v. 6 n. 1, 2004.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Rev. Sociol. Polít.**, v. 18, n. 36, p. 15-23, Curitiba, PR, 2010.

PONTES, Heloísa. Teatro, gênero e sociedade (1940-1968). *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 22, n. 1, São Paulo, SP, 2010.

SACRAMENTO, Igor. A biografia do ponto de vista comunicacional. **MATRIZES**, v.8, n. 2, São Paulo, SP, 2014.

SANTOS, T. C.; MATTOS, G. As representações midiáticas da transexualidade na telenovela *A Força do Querer*. **InTexto**, v. online, p. 214-232, 2020.

SANTOS, Bruna Raquel de Oliveira e. **Limites e Possibilidades da Biografia: um estudo acerca dos relatos biográficos sobre o cantor Wilson Simonal**, Universidade Católica de Minas Gerais, Minas Gerais, MG, 2013.

SANTOS, Fernanda Marsaro dos. Análise de conteúdo: a visão de Laurence Bardin. **Revista Eletrônica de Educação**. São Carlos, SP: UFSCar, v.6, no. 1, p.383-387, mai. 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma Categoria Útil Para Análise Histórica. **Revista Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, Porto Alegre, RS, 1995.

SILVA, Marcos Vinicius Sales da. **Reflexões iniciais sobre a presença do artista trans na cena teatral**. Universidade Federal do Amapá, Amapá, AP, 2018.

VELOSO, Ana Maria da Conceição. **Gênero, Poder e Resistência: as mulheres nas indústrias culturais em 11 países**, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, PE, 2013.

VIANNA, Cynthia Semíramis Machado. **A reforma sufragista: marco inicial da igualdade de direitos entre mulheres e homens no Brasil**. Universidade Federal de Minas Gerais, 2017, Belo Horizonte, MG.

VIEIRA, Karine Moura. **Do Fazer um Saber: A Construção do Biografar. O discurso de autoria sobre a prática jornalística na produção de biografias por jornalistas brasileiros**. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos. São Leopoldo, RS, 2015.

VILAS-BOAS, Sérgio. **Perfis: O mundo dos outros 22 personagens e 1 ensaio**. Editora Manole, Barueri, SP, 2014.

VILAS-BOAS, Sérgio. **Biografismo**: Reflexões Sobre a Escrita da Vida. Editora Unesp, São Paulo, SP, 2007.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um Teatro da Mulher**. Editora Edusp, São Paulo, SP, 1992.

WOLF, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. Editora Companhia das Letras, São Paulo, SP, 2005.

ZWEIG, Stefan. **Autobiografia**: o mundo de ontem. Memórias de um europeu. Editora Companhia das Letras, São Paulo, SP, 2014.