



RELICI
O CORPO DE CLASSE DE MARIA GLADYS¹

MARIA GLADYS` CLASS BODY

Sandro de Oliveira²

RESUMO

Atriz que trafegou entre esferas diversas e heterogêneas do cinema brasileiro, Maria Gladys teve papéis condizentes com seu talento somente em momentos esparsos de sua longa carreira de mais de 60 anos. Na maioria das vezes, o departamento de *casting* dos filmes em que trabalhou escolheu os personagens que ela interpretou baseando-se em “marcadores de classe” que seu corpo e rosto (teoricamente) transmitiam. Este trabalho objetiva evidenciar que Gladys interpretou nesses filmes papéis coadjuvantes condizentes com o que Pierre Bourdieu nomeou de “corpo de classe”, ou seja, corpo que evidencia a estratificação social à qual é submetido, e que a limitou a usá-lo como corpo referente para engendrar suas performances atoriais.

Palavras-chave: Maria Gladys, estudos atoriais, corpo de classe, ator cinematográfico.

ABSTRACT

An actress who moved between countless and heterogeneous modes of film production in Brazil, Maria Gladys had befitting roles with her talent only in a few moments of her 60-year career long. Most of the time, the casting department of the films she worked on chose the characters she played based on the “class markers” that her body and face (theoretically) conveyed. This work aims to show that Gladys played supporting roles consistent with what Pierre Bourdieu called “class body”, that is, a body that points out the social stratification to which it is relegated, and which limited her to using it as a referent body to set up her acting performances.

Keywords: Maria Gladys, acting studies, class body, film acting.

¹ Recebido em 07/06/2022. Aprovado em 14/06/2022.

² Universidade Estadual de Goiás. Nagysandro1@gmail.com



RELICI

INTRODUÇÃO

Maria Gladys Mello da Silva nasceu em Cachambi, subúrbio da zona norte carioca. É filha única e disse ter sido mimada e tratada a pão-de-ló na infância e juventude pela mãe coruja. Estudou no Colégio Piedade, educação religiosa, mas era menina rebelde: passava debaixo da roleta do trem e foi mãe ainda na adolescência. Seu pai era um comunista ferrenho, com retrato do Luiz Carlos Prestes escondido na gaveta, o que deixava a mãe de Gladys sempre apreensiva: tinha medo que o marido fosse preso, mesmo em época anterior à ditadura de 1964. Nada a impediu, no entanto, de trilhar carreira teatral em vertente abertamente política – fez teatro no CPC e na UNE, “em cima de carroceria de caminhão” –, e ela diz que foi por causa do pai que isso aconteceu: “meio sem querer”. Nunca negou, no entanto, o fato de que o golpe militar de 1964 afetou e marcou sua formação e, conseqüentemente, sua carreira como atriz.

Começou a trabalhar profissionalmente em 1960, na peça *Cristo Proclamado*, produção do grupo Teatro dos Sete, com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sergio Britto, Francisco Cuoco, Zilka Salaberry e Ítalo Rossi no elenco: “Gosto do tipo do teatro e do cinema que você tem que sair do lugar pensando naquilo; gosto deste tipo de arte, não aquela arte que você esquece 15 minutos depois”³. Ao contrário da arte de qualidade que fez com que ela se tornasse atriz, seus primeiros filmes foram produções menores e só obteve mesmo alguma projeção artística quando interpretou a personagem Luíza, jovem moradora da cidade de Milagres na Bahia, no filme *Os fuzis*, dirigido por Ruy Guerra, em 1963. Marco do cinema novo, o filme ganhou o Prêmio Extraordinário do Urso de Prata para seu diretor em 1964, mas o que parecia ser uma empreitada certa para

³ Gladys conta que começou a entrar para a arte como dançarina de rumba na Rádio Nacional. Na ocasião de sua estreia, sua mãe ligou para saber como sua filha tinha se saído. Alguém da produção respondeu que ela causara um certo escândalo, pois estava quase nua no palco. Depoimento dado no Documentário *Vida* (Paula Gaitán, 2008).



RELICI

24

alavancar sua carreira se mostrou ineficaz, pois Gladys ficou um bom tempo sem fazer cinema.

Assim, durante os mais de 60 anos de carreira recém-completados, Gladys se equilibrou em papéis ora obscuros — pontas em filmes também pequenos — ora personagens que não permitiam a ela mostrar seu talento inato, moldado também pelos filmes que fez com diretores da envergadura de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville D’Almeida, Domingos de Oliveira, Paulo Cesar Saraceni, Hugo Carvana, Walter Lima Jr. e Daniel Filho. Seu talento foi raramente usado pelos diretores com quem trabalhou em filmes de vertente mais comercial; foram papéis coadjuvantes que ela muitas vezes recebeu na carreira e que mais promoveram um processo de invisibilização do seu jogo do que efetivamente foram capazes de promovê-lo⁴. O que se pode concluir de sua imensa carreira - tomando aqui o adjetivo imenso na sua (possível) polissemia: grande/longa e importante/relevante -, é que não houve a possibilidade de escolher papéis afeitos às suas habilidades, técnicas e preferências. Ela foi o tipo de atriz forçada a se movimentar ao bel sabor dos ventos.

Maria Gladys não teve também a chance de poder modelar sua *persona* ligada às suas escolhas de papéis. Com o desenvolvimento de sua carreira, esses personagens, muitas vezes secundários, eram obscuros demais para que seu jogo transparecesse de forma mais nítida e que um estilo fosse daí extraído. Portanto, o quadro balizador e legítimo de reflexão sobre as linhas de força que fizeram Maria Gladys ser a atriz que é foi o fato de que sua carreira ter sido uma vasta gama de leves variações de manifestações do que a teoria do cinema nomeou de *character acting* (atuação coadjuvante): a personagem é reduzida a um traço dominante do

⁴ Faz-se necessário aqui mencionar suas aparições nos filmes experimentais de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla nas produções da Belair Filmes e em raros trabalhos fora desta. Poucos e importantes momentos em que Gladys se notabiliza como atriz de destaque em filmes como *Sem essa Aranha* (1970), *A família do barulho* (1970), *Cuidado, Madame* (1970) e *A agonia* (1978).



RELICI

25

físico da atriz ou do seu temperamento, constituindo assim uma marca predominante como produto de venda. Foi com esses papéis secundários que Gladys majoritariamente sobreviveu no cinema de ampla distribuição, atuando sempre como a moça da favela, do subúrbio ou da cidade pequena, de alguém que, mesmo por vezes ocupando espaços fora destes meandros, carrega no corpo e no rosto essas marcas de cidadã fora dos eixos dominantes da sociedade.

Mesmo em papéis que invisibilizaram seu trabalho, Gladys notabilizou-se por fazer com que seu talento fosse notado em personagens mesmo precários. Em vários de seus trabalhos no cinema, contudo, seu corpo, rosto, voz e jogo foram considerados pelas equipes de *casting* como elementos expressivos que evidenciam o que este trabalho admite como hipótese: que Gladys materializa na tela o que o professor, filósofo e sociólogo Pierre Bourdieu (1984) nomeia de “corpo de classe”, ou seja, o corpo que carrega consigo, na sua opacidade (termo tomado aqui de sua vertente semiótica, contrário de invisibilizado), as marcas das classes trabalhadoras proletárias e suburbanas, sempre a revelarem, nas cenas dos filmes onde trabalhou, a desconfortável presença de um corpo disruptivo, desviante das normas ditadas pelo *establishment* cultural e cinematográfico.

Ela desenhou para sua carreira o que depreendo ser um personagem-referência, quando a atriz escolhe interpretar na tela tipos ou versões levemente diferentes e ficcionais dela mesma, categoria de interpretação que, no seu caso, é resultado direto da precariedade de papéis que ela recebeu na sua carreira. Essa categoria tipológica tentará dar conta da ideia de estratificação social à qual o corpo e rosto de Gladys foram relegados, revelando também o processo de *casting* desses filmes comerciais e de distribuição mais ampla que submetem o ator a certos tipos predominantes. Assim, através do conceito de corpo de classe, tecer-se-á uma descrição teórica do *character acting* com base nas aparições cinematográficas de Maria Gladys.



RELICI

CORPO DE CLASSE

Dentro da imensa heterogeneidade que compreende a imagem gráfica das atrizes de cinema, o público médio cinematográfico adquiriu o hábito de apreender com mais acuidade os traços naturais mais acentuados e essenciais das linhas do corpo, do rosto, da voz e dos gestos do elemento humano nos filmes ficcionais. Assim, esse público pode formular, na materialidade da imagem das atrizes na tela, um ponto de partida para construir uma impressão total (ou totalizante) do personagem. O público extrai, a partir dos

dados registrados, os dois ou três traços essenciais aptos a representar o rosto na sua inteireza. [...] encontrando na complexidade dos traços de um rosto, este 'núcleo' a partir do qual é possível reconstituir e reproduzir a impressão do aspecto da personagem... (Eisenstein, 1970: 38)⁵.

No cinema de fruição mais comercial, atores e atrizes representam, para as equipes de *casting* desses filmes, fisionomias e corpos de classe, ou seja, um agrupamento tipológico que evidencia a estratificação social à qual são submetidos os personagens secundários, coadjuvantes, de apoio, de conveniência (termo de Carole Guidicelli) ou o que a teoria cinematográfica comumente chama de *character actor* ou *actress*. Bela Balázs (1959) fala de rostos que exibem traços impessoais de classe; características que são mais obviamente percebidas numa leitura mais horizontal de suas manifestações, onde um rosto ou corpo de um minerador francês se parece muito mais com um minerador inglês ou alemão do que propriamente um aristocrata de seu próprio país. Assim, é a classe social do sujeito que, na opinião de Bourdieu (1996), prevalece sobre outros atributos. Assim, antes de representar um indivíduo, o rosto e corpo de um ator são também “artefatos” sógnicos sociais, que

⁵ “*ces données enregistrées les deux-trois traits essentiels, aptes à représenter le visage en son entier. [...] trouver dans la complexité des traits d'un visage ce 'noyau' à partir duquel il est possible de reconstituer et de reproduire l'impression de l'aspect du personnage...*”.



RELICI

27

nos remetem a uma ideia (possivelmente arquetípica) mais ampla de grupos étnicos, de habilidades profissionais e de procedência geográfica.

Segundo Nacache (2012: 37), a “ideia de uma ‘fisionomia de classe’ reapareceria com frequência a respeito do ator de cinema: em Pasolini, na escolha dos seus atores não profissionais”, por exemplo. Esses atores e atrizes são escolhidos para certos papéis por possuírem certos “marcadores de classe”, ou seja, certas maneiras, gestos, posturas, além também de características físicas, que os definem ou estipulam como artistas representantes de certos extratos sociais, ideia que a carreira de Maria Gladys aqui materializa com autoridade. O corpo de classe é uma ampla categoria de manifestações de comportamento, gosto, aparência e *habitus* que descreve o corpo do ser humano como revelador de uma “cultura de classe” que se transforma em natureza quando manifestada no corpo do sujeito. O corpo de classe é um

princípio incorporado de classificação que governa todas as formas de incorporação, escolhendo e modificando tudo o que o corpo ingere, digere e assimila, fisiológica e psicologicamente. [Assim,] o corpo é a materialização mais inquestionável do gosto de classe, que se manifesta de vários modos. [...] nas dimensões (volume, altura e peso) e formas (curvas, linhas retas, altivo ou flexível, ereto ou curvo) de sua aparência visível, que expressam de inúmeros modos uma relação inequívoca com o corpo, na maneira de tratá-lo, de cuidar dele, de alimentá-lo, que revela as disposições mais profundas do *habitus* (Bourdieu, 1996: 190)⁶.

Existe uma determinada distribuição de propriedades corporais, que no livro de Bourdieu são específicas de hábitos alimentares e profissionais, que geram essa aparência inequívoca do corpo de classe. Seja da ideia de fisionomia de classe de Nacache ou do corpo de classe de Bourdieu, estamos aqui a falar de conceitos

⁶ “It is an incorporated principle of classification which governs all forms of incorporation, choosing and modifying everything that the body ingests and digests and assimilates, physiologically and psychologically. It follows that the body is the most indisputable materialization of class taste, which it manifests in several ways. It does this first in the seemingly most natural features of the body, the dimensions (volume, height, weight) and shapes (round or square, stiff or supple, straight or curved) of its visible forms, which express in countless ways a whole relation to the body, i.e., a way of treating it, caring for it, feeding it, maintaining it, which reveals the deepest dispositions of the *habitus*.”



RELICI

28

correlatos: que o corpo revela certos marcadores que conformam seus sujeitos a serem classificados dentro de determinado grupo social e, no caso de Maria Gladys, dentro de certos grupos de atrizes mais propensas a desempenhar papéis ligados a determinadas procedências geográfica, profissional e de classe.

Nas atividades especializadas do cinema, em particular a de *casting*, o corpo de classe dita então uma quase consciente seleção de profissionais com certas formas e aparências com a intenção de que esses interpretem personagens que ocupam classes sociais definidas ou provêm de certos endereços menos privilegiados na urdidura de logradouros das cidades brasileiras: o (a) favelado (a), o (a) proletário (a), o (a) malandro (a), o (a) suburbano (a), o (a) desempregado (a), o (a) trabalhador (a) com pouca ou nenhuma qualificação profissional, e assim por diante. São constituições comportamentais e físicas em que diferenças “estritamente biológicas são sublinhadas e simbolicamente acentuadas por diferenças em conduta, gestualidade, postura e comportamento que expressam um conjunto de relacionamentos com o mundo social” (Bourdieu, 1996: 192).

Não podemos esquecer que, durante a carreira de Maria Gladys, modificações físicas e de aparência podem ser deliberadamente acentuadas no seu corpo como resultados da atividade cosmética da maquiagem e do figurino de *set*, funcionando, segundo ainda Bourdieu (1996: 192 - 193) como “marcadores sociais que derivam seu significado e valor de sua posição no sistema de signos distintivos que eles constituem que é homólogo ao sistema de posições sociais”⁷. O corpo, produto social que é a manifestação tangível da *persona*, é percebido como a mais natural expressão da natureza interior do (a) ator/ atriz, sendo lido como índice “de uma fisionomia ‘moral’, socialmente caracterizado, ou seja, de uma mente ‘vulgar’ ou

⁷ “social markers deriving their meaning and value from their position in the system of distinctive signs which they constitute and which is itself homologous with the system of social positions”.



RELICI

29

‘distinta’, ‘natural’ ou ‘cultivada’⁸. O corpo reproduz, segunda a ideia do corpo de classe, na sua lógica específica, o universo da estrutura social que o rodeia. Assim, cultura e biologia agem em conjunto para demarcar atrizes e atores escolhidos nos *castings* dos filmes dentro dos princípios do corpo de classe.

A carreira de uma atriz não existe *ex nihilo*, as manifestações vocais, gestuais e de expressões faciais de uma atriz constituem uma espécie de subtexto construído e que a persegue por toda a sua vida profissional. Atores e atrizes são aglomerados de pequenas especializações que os (as) caracterizam, características comportamentais e atributos físicos e faciais que se tornam suas marcas registradas. Como uma virtuose, Maria Gladys criou a sua própria composição de atributos vocais, expressivos e gestuais, exibindo-os e adornando os efeitos através dos papéis que recebeu. A ideia de corpo de classe, no caso das escolhas feitas pelas equipes de produção dos filmes que participou, reduz as personagens que Gladys interpretou a um ou alguns traços dominantes do seu físico ou de seu temperamento, traços estes que tornaram sua marca comportamental de venda, suas especializações recorrentes. Assim, durante boa parte de sua carreira, ela foi uma espécie de atriz que interpretou pequenas variações de uma mesma personagem: suburbanas, faveladas, mulheres do interior, fora ou no limiar das pequenas classes médias, especializando-se em atuações de personagens demarcadas por um conjunto bem específico de traços comportamentais e físicos, foi uma atriz de personagem, uma *character actress*.

⁸ “of a ‘moral’ physiognomy, socially characterized, i.e., of a ‘vulgar’ or ‘distinguished’ mind, naturally ‘natural’ or naturally ‘cultivated’”.



RELICI

O SISTEMA DA CHARACTER ACTRESS

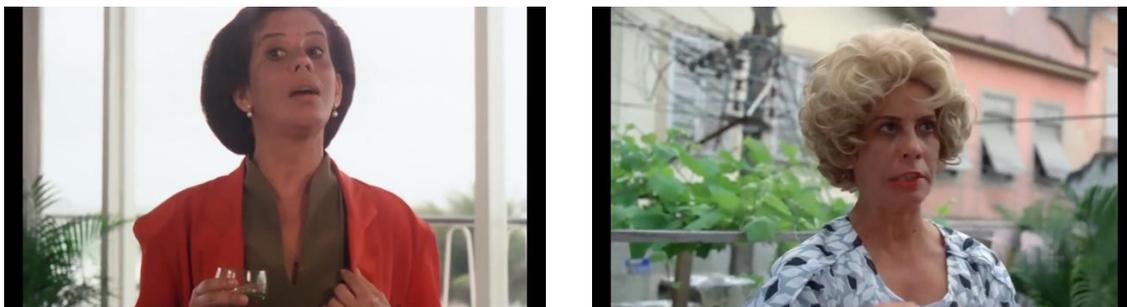
Se formos analisar mais detidamente, desde suas primeiras aparições e até alguns filmes de sua fase mais contemporânea, Maria Gladys interpretou papéis com um conjunto fechado de elementos definidores: mulher do subúrbio frequentadora de festas em *Bonitinha, mas ordinária* (J. P. de Carvalho, 1963), *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1966), *O donzelo* (Stefan Wohl, 1970) ou simplesmente habitante do subúrbio em *Meu nome é Dindi* (Bruno Sáfadi, 2007) e *Febre do rato* (Claudio Assis, 2012); foi empregada doméstica ou cuidadora de idoso em *Os bons tempos voltaram vamos gozar outra vez* (ep. Sábado quente) (Ivan Cardoso, 1984) ou *Copacabana me engana* (Antônio Carlos Fontoura, 1968) e *Se eu fosse você* (Daniel Filho, 2005); foi favelada esfomeada em *Rio Babilônia* (Neville D'almeida, 1982). Mesmo algumas vezes surgindo em ambientes fora do quadro específico dos subúrbios ou da favela, ela reforça sua origem ao engendrar suas interpretações com poucas variações vocais, expressivas ou gestuais: foi assim na refilmagem de Neville d'Almeida em *Matou a família e foi ao cinema* (1991) quando fez vários papéis.

O caso deste filme de Neville D'Almeida é emblemático por outra razão: Gladys reforça o corpo de classe ao se permitir aparecer com penteado que lhe dá aspecto de burguesa, ou peruca loira para as personagens de mulheres de classe média, ou seja, quando interpreta personagem fora dos seus tipos habituais, Gladys entende que sua aparência não “serve ao personagem”, tendo que modificá-la para dar o tom da aparência burguesa requerida pela personagens de Dona Gláucia (mãe da jovem casada, interpretada por Claudia Raia) e da mãe da jovem colegial apaixonada por vizinha.



RELICI

31



Figuras 1–2: Maria Gladys e sua aparência natural que “não serve ao personagem”.
Fonte: Capturas de tela (*Matou a família e foi ao cinema*, Neville D’almeida, 1991).

Portanto, essa exceção do filme de Neville D’Almeida somente reforça a tese do corpo de classe, quando põe Gladys fora do eixo de “tipos” que interpretou por quase toda a extensão de sua carreira. A intertextualidade requerida pelos personagens coadjuvantes, que precisam trazer na sua aparência e no seu jogo as marcas de outras personagens passadas, aqui é reforçada pela sua irônica negação: quando interpreta personagem pertencente a ambientes que pouco frequentou em boa parte de sua carreira, Gladys reforça a ditadura corporal de classe à qual sempre foi relegada, modificando propositalmente sua aparência. Isso não evitou que Gladys mostrasse toda a sua habilidade em projetar personagens com toques caricaturais, como nesse caso de Dona Gláucia, com seus trejeitos rebuscados de mulher das altas esferas da sociedade, que Gladys enfatiza com sinal “trocado”, exagerando a postura altiva, virando-se de costas para a interlocutora (Louise Cardoso) e postando-se de frente para a câmera, numa *mise en scène* imitada ironicamente da telenovela brasileira.

A atuação coadjuvante, que marcou substancial parte de sua carreira, transforma seu jogo em veículo para tipos bem demarcados: ora a atriz é a sombra dos protagonistas, ora personagem secundária com pouca ou nenhuma fala, que sofre calada os abusos do mundo e dos outros personagens. Nacache (2012: 88 e 89) nos lembra que a forte “especialização deste ator num tipo de representação e



RELICI

32

numa personagem acentua-se pelo efeito de multiplicação e de extrema familiaridade” [...] e “exibe a sua especialidade e adorna-se com ela, orgulhoso dos seus efeitos”. A atuação coadjuvante especializa-se em papéis de personagens-bengala, que preenchem o ambiente com sua aparência e comportamento exóticos, a nos lembrarem da diferença de importância do drama dos protagonistas e da frivolidade e peculiaridade dos interesses dos personagens coadjuvantes. O corpo do profissional coadjuvante é feito, em muitos cinemas, para ficar invisível como corpo de um indivíduo, funcionando simplesmente como componente do *décor*, transparente, pois muitas vezes só vemos o personagem e não o ator, este permanece escondido por detrás dos elementos (humanos ou não) da trama (McDonald, 2012).

Essa invisibilidade do corpo do ator coadjuvante também foi tratada em outros termos por outro teórico, Richard Dyer. Em seu artigo *Federico Fellini e a arte do casting*, Dyer ressalta o conceito de máscara para dar conta da presença do ator coadjuvante em relação aos protagonistas. Ele usa o termo função ou papel (*emploi*), proveniente marcadamente dos estudos atorais franceses, para descrever personagens-tipo que “são sempre interpretados pelos mesmos atores cujo rosto, corpo e fisionomia correspondem ao papel, seja naturalmente, seja pela aptidão em se transformar graças à maquiagem, vestimentas, posturas, etc. É nesta mesma lógica que se tem adotado, no cinema, o hábito de utilizar certos atores, sobretudo para os papéis menores” (Dyer, 2007: 106)⁹.

A máscara a que se refere Dyer é um artifício que o departamento de *casting* de filmes utiliza para “vestir” certos atores ou atrizes de certas características gerais fortemente demarcadas, características essas que formam um conjunto fechado de

⁹ “[...] toujours joué par les mêmes interprètes dont le visage, le corps et la physionomie correspondent au rôle, soit naturellement, soit par leur aptitude à se transformer grâce au maquillage, aux costumes, aux postures, etc. C’est dans la même logique qu’on a pris, au cinéma, l’habitude d’utiliser certains acteurs, surtout pour les rôles mineurs”.



RELICI

33

elementos, em detrimento da capacidade do (a) intérprete de poder verdadeiramente construir personagens baseados em talento e capacidade pessoais. O ator ou a atriz fica então preso (a) a certos estereótipos que irão marcá-los (as) por toda sua carreira.

Se na indústria cinematográfica clássica, atores secundários ou coadjuvantes agem na produção como elemento unificador que compensa e equilibra o desnível de filmes produzidos ao longo da carreira de uma estrela, em países com economia cultural periférica como o Brasil, esse aspecto unificador fica mais vago. Enquanto que na indústria existe um planejamento bem mais acurado para manter as especializações de um ator/ atriz em destaque, fora dos grandes eixos cinematográficos esses profissionais aceitam papéis pela precariedade dos convites e dos cachês e pelo intervalo às vezes longo entre um filme e outro. Essas precariedades de trabalho marcaram fortemente a carreira de Maria Gladys.

Ela tem sido, na classificação de Thierry Jousse (1988: 63), uma atriz de papéis secundários nomeada de “excêntrica”, aquela que é proveniente de uma linhagem de atrizes irrequietas e rebeldes que, de vez em quando, “quebraram a relação opressiva com o (a) protagonista e adquiriram uma nova autonomia”, dando novo tempero à obra, se destacando mesmo quando as circunstâncias são contrárias, em obras cujo (a) diretor (a) force a atriz a criar personagens codificados, tão esquemáticos que se tornam sintomas de personagens, um simples indicador distante de alguém verossímil¹⁰. Há um paradoxo irônico nos personagens que Gladys interpretou: porque eram secundários ou quase invisíveis, ela pôde exercer determinado controle sobre sua aparência física e sobre a *mise en scène* desses personagens, impondo uma porosidade entre a psicologia requerida para esses papéis e aspectos de sua vida pregressa: suas aparições em *Um filme 100 cento Brasileiro* (José Sette de Barros, 1985), *Bar esperança, o último que fecha* (Hugo

¹⁰ “[...] briser la relation contraignante à la star et ont acquis une nouvelle autonomie [...]”.



RELICI

34

Carvana, 1983) e como a transeunte anônima que comenta uma manchete de jornal em *Matou a família e foi ao cinema* soam quase que como lembranças da moça de família rebelde e com ideias políticas, prontas para tecer opinião polêmica sobre qualquer assunto.

Atrizes coadjuvantes suprimem ou embaralham as fronteiras entre o fazer e o se comportar, pois mais do que exibir a técnica complexa adquirida com os vários anos de trabalho, elas sempre tinham mais chances de mostrar suas habilidades inatas do que os atores principais, atados inexoravelmente aos seus papéis de *star*. Elas formam um alicerce seguro sobre o qual pairam as auras de beleza intocável do galã ou da estrela, desenham e tipificam essas personagens de maneira vigorosa, apesar da pouca singularidade que lhes é de natureza. Por isso, engendram nos espectadores uma identificação sensória quase imediata, pois são figuras bem ancoradas em modos e vivências já culturalmente amalgamados na sociedade.

O CORPO REFERENTE DE MARIA GLADYS

Os papéis indicados pelos *castings* dos filmes às atrizes coadjuvantes, sendo demasiadamente codificados e identificados ao *physique du rôle* (aspecto físico apropriado) particular da atriz, a associam intrinsecamente a certo grupo fechado de personagens, associação esta decorrente da necessidade de encontrar um corpo que convém ao papel desejado. Nas artes do espetáculo, marcadamente o cinema, temos então uma questão importante para analisarmos a carreira de Gladys: atribui-se a uma atriz um tipo de papel com aspectos ínfimos e restritos, o *emploi* (já mencionado acima). Este seria o gênero de papel no qual uma atriz é relegada, papel geralmente dotado de características acintosas, dando à atriz uma personalidade profissional que a persegue, personalidade resultante da sucessão uniforme de seus papéis.



RELICI

Maria Gladys foi, então, uma atriz constrangida pelas circunstâncias às quais sua carreira teve que se adaptar, ou seja, os *castings* dos filmes e o tipo invariado de papel que lhe era oferecido. Por um lado, as produções cinematográficas nas quais trabalhou consideravam seu tipo físico e sua arquitetura corporal perfeitos para personagens com traços uniformes de procedência de classe. Por outro, Gladys foi raramente chamada para fazer papéis importantes nos filmes, sendo confinada à eterna deuteragonista, restrita a interpretar segundos papéis devido ao material corporal que possuía.

Tendo sua carreira ligada a papéis de tipos monotônicos, coube uma saída para Gladys: ser personagem de si própria. Assim, através dos papéis que interpretou, o que se depreende é uma atriz que interpretou versões ficcionais dela mesma: Maria Gladys como personagem-referência. Ela efetivamente interpreta, então, versões levemente deslocadas de aspectos biográficos de sua vida, que se modificam ao sabor do filme, mas que trazem na essência essa personagem-referência. Muitas das suas personagens foram desenhadas para serem pessoas tão invisíveis, tão comuns porque tão banais, que Gladys deu a elas um ar só seu: só lhe restou dar a essas personagens invisíveis o que ela tinha de mais original para lhes doar de visibilidade, de valor expressivo: seu rosto e seu corpo de mulher do subúrbio, sua voz e sotaque que soavam ao mesmo tempo duros, irônicos e suaves. Além disso, algumas das falas que as personagens de Gladys tinham em certos filmes eram claramente manifestações de suas próprias concepções de vida, posicionamentos políticos e visões sobre o humano e a mulher¹¹.

Assim, esta passagem de mulher a atriz comporta certas restrições e para qualquer papel que Gladys aceitou, foi nela mesma que ela encontrou os materiais,

¹¹ Exemplo disso foi sua fala como anônima comentando uma manchete de jornal policiaisco que dizia "Matou por amor": "Matou por amor... Ninguém mata por amor. Isso é um filho da puta. Covarde. Sem-vergonha. Ó..." (E fez um gesto considerado vulgar com o dedo médio) (MATOU ..., 1991).



RELICI

36

métodos e princípios éticos profissionais para construí-los, tanto na escolha das expressões faciais, gestos e voz quanto nas mensagens que o seu jogo engendrou. No vasto depósito de ideias e de criatividade que sempre lhe caracterizou, Gladys arquitetou seus personagens com o

potencial de figuração que cada ser humano como ator/ atriz pode encontrar como material para desempenhar seu próprio papel, [havendo] o infinito possível de todos os jogos imagináveis, mas também o corpo e sua face, e a inteligência e o coração, isto é, tantos elementos que ao mesmo tempo definem e limitam seu campo de atuação, mas também o torna infinito, se acontecer dele (a) ser um (a) grande ator/ atriz [...] (Pierre, 2008: 07)¹².

O tipo de interpretação que Gladys montou para seus personagens fez anuviar, em inúmeros momentos, as fronteiras entre vida e arte, entre mulher e atriz. Ela figurou personagens que eram uma espécie de autocriação, ou seja, atriz cuja criação se resume a versões variadas de suas vivências e sua história. Seus vários personagens do subúrbio ou logradouros periféricos, em papéis de mulheres sozinhas e – algumas vezes – disponíveis para o sexo, ou de personagens que naturalmente habitam as franjas da sociedade, foram trazidos para a tela com o teor de sua própria vida. Exemplo disso, são os filmes com cenários do subúrbio em que ela figura a noiva de um casamento distante (talvez impossível!) em *Edu, coração de ouro* (Domingos de Oliveira, 1967), no episódio “O apartamento” do filme *Como vai, vai bem?* (Alberto Salvá, 1968) ou moça do interior imersa em relacionamento frustrado com soldado da cidade grande (Nelson Xavier) em *Os fuzis*. Essas repetições, que na carreira de Gladys se tornam acintosas e evidentes, são índices de que os departamentos de *casting* desses filmes, (talvez) (in)advertidamente, a solicitaram para esses papéis pelo que aqui se configura como a confirmação da tese do corpo de classe: uma atriz com uma carreira reveladora do país onde

¹² “*potentiel de figuration que chaque être humain en tant qu’acteur peut trouver comme matériau pour jouer son propre rôle, il y a l’infini possible de tous les jeux imaginables, mais aussi le corps et la gueule, et l’intelligence et le coeur du joueur, soit autant d’éléments qui à la fois définissent et limitent son terrain de jeu, mais aussi l’illimitent, se c’est un grand acteur [...]*”.



RELICI

37

nasceu e de sua origem de mulher nascida longe dos endereços mais concorridos das grandes cidades.

CONCLUSÃO

Este artigo propôs uma fusão da ideia de corpo de classe de Bourdieu e de fisionomia de classe de Nacache para dar conta das vicissitudes da carreira de uma atriz fora dos meandros industriais do cinema, mas ainda em filmes inseridos dentro de uma ampla lógica comercial que visava os grandes públicos. E também é um desmentido vivo dos clichês segundo os quais uma grande atriz sempre interpreta diferentes papéis e grandes personagens: Gladys demoliu ambos. Na vasta maioria de sua carreira, seus papéis emergiram de ambiências invisíveis e de personagens pequenos, mas, em vez de ser uma arquiteta de representações previsíveis, Gladys se muniu de material biográfico, assumindo sua origem, mostrando-se de carne e osso, e dirimindo as fronteiras entre arte e vida. Paradoxal que isto possa parecer, desses personagens pequenos surgiram grandes interpretações dentro de uma escolha ética por um trabalho calcado na sua própria vivência, como um corpo referente.

A poética de seu trabalho enfatiza a exibição de um “self” através do jogo engendrado por Gladys, que rivaliza com o ator que se entrega em esforços para a figuração de um personagem: aqui, o personagem vive num processo de simbiose com a *persona* da atriz, por mais simplória e frágil que possam ter sido seus processos de construção.

A ideia de corpo ou fisionomia de classe que este trabalho preconiza liga as postulações majoritariamente sócio-biológicas de Bourdieu (1996) com as do jogo do ator professadas por Nacache (2006). O corpo de classe então não é aqui somente um tratado sociológico sobre descrições de marcadores sociais derivadas de aspectos biológicos da atriz, mas são também aspectos do *casting* desses filmes,



RELICI

38

que imprimem na carreira de Gladys um quase aprisionamento em papéis mínimos, secundários e invisíveis, com seus personagens imersos em ambientes sociais degradados ou empobrecidos.

Fato é que esses dados biográficos que foram o estofa das escolhas éticas atorais de Gladys só encontraram visibilidade pertinente a seu talento com os cineastas experimentais com quem trabalhou em parte de sua carreira. Seus trabalhos com Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville D'Almeida, José Sette de Barros, Antônio Calmon e Paulo César Saraceni tiveram em Maria Gladys uma atriz com um jogo-precipício, pois poucos atores ou atrizes puderam ou quiseram se entregar de cabeça, de peito e alma, a um projeto de construção de uma atuação calcada no experimento como foi o caso de Maria Gladys. Suas atuações experimentais ainda são objeto pouco explorado por trabalhos científicos, algo que precisa ser feito, com certa urgência.

REFERÊNCIAS

AMIEL, Vincent et. al. (Dir.) (2012). *Dictionnaire critique de l'acteur* – Théâtre et cinéma. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

BOURDIEU, Pierre (1996). The homology between the spaces. In: _____. *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University Press. P. 175 – 207.

DYER, Richard (2007). “Federico Fellini et l'art du casting” em Vincent Amiel (et. al.) (Org.), *L'acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: Presse Universitaire de Rennes, 2007.

EISENSTEIN, S. M (1970). “L'art de la mise en scène” em *Cahiers du cinéma*, n. 225.

Enciclopédia Itaú Cultural. *Cristo proclamado*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento391408/cristo-proclamado>. Acesso em: 03/ 11/ 2021.



RELICI

39

GLADYS, Maria (2014). Maria Gladys diz que sua vida 'sempre foi difícil de grana' e daria uma trilogia. Entrevistadora: Mônica Bergamo. *Folha de S. Paulo*, 07/09/2014. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2014/09/1511494-maria-gladys-diz-que-sua-vida-sempre-foi-dificil-de-grana-e-daria-uma-trilogia.shtml>>.

Acesso em: 18/ 06/ 2018.

JOUSSE, Thierry (1988). "L'obscur et l'excentrique" em *Cahiers du cinema*, n. 407 – 408.

MCDONALD, Paul (2012). "Story and Show: The Basic Contradiction of Film Star Acting" em Aaron Taylor (editor), *Theorizing film acting*. New York; London: Routledge.

NACACHE, Jacqueline (2012). *O ator de cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

PIERRE, Sylvie (2008). "L'acteur comme scenario" em *Traffic*, n. 65.

TURIM, Maureen (1992). "Reminiscences, subjectivities, and truths" em Jonas Mekas, *To free the cinema*. Princeton: Princeton University Press.

VIVIANI, Christian (2016). "Anna Magnani, a atriz-loba" em Christophe Damour (diretor), *Jeu d'acteurs – Corps et gestes au cinema*. Strasbourg: Presse Universitaires de Strassbourg.