

**ARTES DE NILDA SPENCER:
O CORPO CÊNICO DE UMA ATRIZ IDOSA**

Marcos Uzel Pereira da Silva¹

Resumo: Este trabalho investiga a ação do tempo na vida de Nilda Spencer (1923 – 2008), consagrada como a “dama do teatro baiano”. A atriz é reverenciada com esse título por ter sido guardiã de um passado, testemunha da tradição de uma arte. Mesmo sem a elasticidade dos movimentos, seu corpo cênico proporciona a integração entre a memória do teatro e a memória da vida. Ao se expressar cenicamente, Nilda Spencer se coloca em um estado de liberdade e desafia as fragilidades naturais do corpo idoso, subvertendo os estigmas que a vigília social lhe impõe. Simbolicamente, poderíamos dizer que se trata de um corpo que transcende os limites da matéria.

Palavras-chave: mulheres idosas, teatro brasileiro, Nilda Spencer.

Este artigo se propõe a investigar a ação do tempo na vida de uma atriz que é também uma personagem: Nilda Spencer (1923 – 2008), a “dama do teatro baiano”. Um título de autoria desconhecida, que emerge da prática cultural de se eleger, nas expressões artísticas, referências vivas para legitimar uma tradição. Dentro e fora de Salvador, sua cidade natal, essa mulher dos palcos e das telas de cinema tem sua imagem associada a da personagem “dama”, não por ser a melhor ou a mais importante atriz da Bahia, mas por um conjunto de fatores que a notabiliza como símbolo de uma cultura: a experiência adquirida em quase cinco décadas de carreira; a empatia com o público nas suas atuações; a presença constante na vida social da capital baiana; a capacidade de aglutinar pessoas ao seu redor e a teia de relações que estabelece no trânsito por atividades múltiplas (atriz, pianista, professora, diretora acadêmica, tradutora, jornalista, conselheira de cultura) e por grupos diversos (dos transgressores aos tradicionalistas). Tudo isso populariza sua figura carismática e a torna, ao mesmo tempo, singular e plural. Nilda Spencer é também a dama da sociedade, a musa dos boêmios, a rainha dos artistas.

A personagem “dama” traz uma rica trama de significados. É um papel estabelecido pela representação, um processo cultural definidor de identidades, baseado em discursos e sistemas de interpretação que permeiam as relações sociais e constroem posições e lugares de

¹ Doutorando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. E-mail: marcosuzel@gmail.com



fala dos indivíduos. Por ser uma representação, a “dama” carrega o que Jodelet (1993) chama de marca do sujeito, pois comporta parte da expressão de Nilda Spencer no mundo. Articula, ainda, elementos afetivos, interativos, artísticos, ideológicos e de memória, numa conexão com características gerais das representações apontadas por Jodelet em seus estudos sobre esses fenômenos que, ao agirem na vida cotidiana, configuram-se como produtos e processos de elaboração psicológica e social da realidade. Nilda Spencer ganha tal status, porque constrói uma imagem pública que a destaca como uma autoridade ao longo do tempo, sem deixar de preservar um modelo de conduta em sua rede de relações. É o que Goffman (1985) define como nosso “eu socializado”, aquele que assegura a coerência exigida nas representações:

Como seres humanos somos, presumivelmente, criaturas com impulsos variáveis, com estados de espírito e energias que mudam de um momento para o outro. Quando, porém, nos revestimos de caráter de personagens em face de um público, não devemos estar sujeitos a altos e baixos. Como disse Durkheim, não permitimos que nossa atividade social superior “siga a trilha de nossos estados físicos, conforme acontece com nossas sensações e nossa consciência corporal geral”. (GOFFMAN, 1985, p. 58)

Esse mesmo autor acredita que o relacionamento social comum é estruturado tal qual uma cena de teatro, e que a própria vida é uma encenação dramática, na qual podemos ser protagonistas ou coadjuvantes das situações do cotidiano, modificar o texto e o elenco, entrar e sair de enredos. Nessa análise sobre as representações a partir da metáfora teatral, o mundo é compreendido como um palco social, e para fazer parte dele é preciso assumir papéis. No momento em que alguém compartilha o mundo com outras pessoas, apresenta os meios pelos quais rege as impressões que pode provocar ao seu respeito, fazendo ou evitando fazer coisas, enquanto realiza seu desempenho diante dos seus observadores. Assim, o personagem que alguém representa em um contexto social, de certa forma, se equipara ao próprio indivíduo, que passa a ser um duplo de si mesmo, uma espécie de sujeito-personagem habitando um mesmo corpo, “um atormentado fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação”. (GOFFMAN, 1985, p. 231)

A “dama” não é orgânica (no sentido de nascer, crescer e morrer, como o sujeito que a representa), mas sim um efeito simbólico que sobrevive no imaginário coletivo e fornece elementos para traduzir a imagem artístico-cultural de uma atriz, numa relação de interpretação que lhe confere uma gama de significações. Essa simbolização realça aspectos do pertencimento social e cultural de Nilda Spencer dentro de uma realidade vivida. Na atualidade de uma existência tão marcada pelo “fenômeno do presenteísmo constante” (SOUZA, 2002, p. 179), Nilda Spencer é reverenciada com esse título, sobretudo na fase idosa,

por ter sido guardiã de um passado, testemunha da tradição de uma arte. Geralmente atribuído às decanas, o título que sublinha sua consagração é uma espécie de coroamento das atrizes longevas.

Envelhecer ainda é um estigma. Alteram-se as idades e, conseqüentemente, modificam-se as posições do corpo na hierarquia dos dispositivos de exclusão social. Nessa pirâmide, a velhice ocupa posição desconfortável com o desenho concreto e o significado de sua aparência na anatomia humana. A condição de estar velho se reflete na ideia de um passado defasado, de um presente improdutivo (doenças, dependência, senilidade, degeneração estética, fim do primado da genitalidade) e de um futuro curto e ameaçador (última etapa da vida). Nas sociedades contemporâneas que privilegiam homens e mulheres saudáveis, dinâmicos e sexualizados, chegar nesse estágio provoca incômodo “por sua inexorabilidade, independentemente de todos os saberes que investigam o corpo humano na tentativa de adiar sua chegada e a da própria morte”. (BARROS, 2006, p. 7)

Dentre as características apontadas por Debert (2006) em pesquisas sobre a velhice, duas chamam atenção: o tema se transforma em problema social nas sociedades ocidentais contemporâneas, sobretudo em função da sobrecarga financeira que o aumento da população acima dos 60 anos gera para as famílias, as empresas e o Estado²; além disso, existe o fato de processos biológicos universais (nascer, crescer e morrer) servirem de referência para elaborações simbólicas de categorias culturalmente produzidas, definindo fronteiras entre as idades. Também influenciam na produção e no controle dessas categorias o florescimento da economia baseada no mercado de trabalho e a intervenção do Estado com suas questões políticas, jurídicas e seus ordenamentos de direitos/deveres do cidadão, de inclusão/exclusão social dos sujeitos no curso entre o nascimento e a morte (etapas de escolarização, condição etária para trabalhar, votar e tirar carteira de motorista, fase do alistamento militar, maioridade legal e penal, direito à aposentadoria etc). Isso significa que, ao fato natural de o ser humano cumprir um ciclo biológico da vida, deve-se somar fatores sociais, históricos e culturais, que atribuem significados específicos a cada etapa de sua existência no mundo e proporcionam formas diferenciadas de compreensão e vivência do estar velho. Etapas, aliás, que não passam de uma criação arbitrária. (BOURDIEU, 1983)

Dentro do processo irreversível da ação do tempo na existência humana, o envelhecimento está socialmente condicionado a um arsenal de rejeições, deformações e

² Conforme a Lei 8.842/94, regulamentada no Brasil em 04 de janeiro de 1994, o indivíduo é considerado idoso quando completa 60 anos. No entanto, existe uma literatura geriátrica que limita em 65 anos o início da fase idosa. (MARQUES, 2004)

resistências, em contraposição ao imaginário confortável da juventude, “uma potencialidade pronta para qualquer nova oportunidade”. (MANNHEIM, 1961, p. 41) Enquanto a infância é marcada pela falta de autonomia, a adolescência representa a via de transição entre a dependência (fase da formação) e a condição adulta (fase da produtividade). Na maioria social, tornar-se adulto deve corresponder à expectativa da etapa dos compromissos com o trabalho, do casamento, dos filhos, das obrigações familiares, da vida independente. Já na velhice, a independência passa a sofrer as consequências das limitações da idade, do processo de involução do organismo. É o momento em que o ciclo da vida adulta é reestruturado pelo caráter simbólico da aposentadoria, que comunica à sociedade a saída de cena do trabalho, a perda da produtividade, a hora do repouso do indivíduo “sem futuro”, cujo isolamento e fragilidade dificultam muito a luta contra a exclusão.

Na infância e na juventude, a existência é vivida como uma ascensão; nos casos favoráveis — seja pelo progresso na profissão, seja por intermédio das alegrias colhidas na educação dos filhos, ou pela elevação do padrão de vida, ou ainda pelo enriquecimento dos conhecimentos — persiste na maturidade esta ideia de ascensão. Descobre-se, de repente, que já não se está indo para lugar nenhum, a não ser para o túmulo. Atingiu-se um pináculo, ponto de partida para uma queda (...). Sempre chega um momento em que descobrimos que já não nos estamos preparando para nada mais e compreendemos nosso engano ao acreditar que estávamos caminhando para um objetivo. (BEAUVOIR, 1970, p. 244)

Como sublinha Messy (1999, p. 17), “nossa sociedade reserva à juventude o benefício e à velhice o déficit”. Aproximar-se do déficit significa se deparar com a certeza da mortalidade. Eis um dos grandes temores humanos. Como nos lembra Freud (apud MESSY, 1999, p. 15), “ninguém, no fundo, crê na própria morte, ou, o que dá na mesma: inconscientemente cada um de nós está persuadido da própria imortalidade”. Fase da nossa existência “mais significativamente pautada por ausências” (FERREIRA, 2006, p. 212), o envelhecimento não é uma questão que diz respeito somente aos idosos, mas a todos nós. Não adianta tentar escapar das ameaças do tempo ou achar que o velho é sempre o outro. “Para os que não querem se entregar, ser velho significa lutar contra a velhice. E aí está a dura novidade de sua condição: já não basta deixar-se viver”. (BEAUVOIR, 1970, p. 30) Na vida contemporânea, isso resulta num enfrentamento das ações do tempo no corpo com práticas radicais de submissão aos mitos da beleza, aos padrões estéticos hegemônicos, ao controle embutido na criação de modelos de aparência, ao código de condutas a ser seguido para escapar da exclusão. Em particular, de culto à ideologia do rejuvenescimento, que implica até mesmo em risco de morte. Cabe questionar, então, até que ponto a frase “nossos corpos nos

pertencem”, bandeira histórica do feminismo, ainda consegue fazer valer na atualidade o vigor semântico e o sentido político de seu conteúdo.

Nesse tocante, é preciso reconhecer que, lamentavelmente, apesar de todas as nossas lutas feministas e dos avanços conquistados, nossa sociedade continua valorizando as mulheres prioritariamente como meras fêmeas da espécie (enquanto “reprodutoras”) ou como objetos de desejo, facilmente descartáveis (...). Com efeito, as pressões sociais para manter uma aparência jovem, embora atingindo também os homens, caem com muito maior peso sobre a mulher – inclusive porque a mulher com aparência envelhecida tem muito menos “capital simbólico” no mercado afetivo/sexual do que o homem em semelhantes circunstâncias. (SARDENBERG, 2002, p. 64)

Lipovetsky (2000) observa que, na cultura moderna, a beleza feminina deixa de ser um privilégio das que nascem beneficiadas pela natureza, ou presenteada pelos céus, para resultar numa conquista de quem luta para se apropriar, transformar e dominar a própria aparência, ou seja, uma reinterpretação conforme o princípio moderno da onipotência sobre si. Isso se dá em meio ao processo de “emancipação das representações do feminino em relação à tradição cristã que a assimila à raiz do mal, da passagem da cultura do sexo pecado para a do sexo prazer”. (LIPOVETSKY, 2000, p. 176) Mas, o que é ilustrado nessa observação como direito da mulher a usar livremente suas armas na luta pelo controle do próprio corpo, também dá margem a outra interpretação: o que parece autonomia pode ser, ao contrário, submissão a uma ditadura que nada mais faz do que acentuar as angústias com a chegada de uma nova idade a cada aniversário.

A ambição/conflito de tentar retardar ao máximo um processo inerente ao ciclo vital de todo ser humano está nas páginas do romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Para o autor, a tragédia da velhice não está no ficar velho, mas na insistência em permanecer jovem. No enredo de Wilde, a beleza estonteante de Dorian Gray é transformada em obra de arte pelo pintor Basil Hallward, que eterniza a juventude do personagem ao pintar o seu retrato. Apaixonado pela própria imagem, o modelo se desespera ao tomar consciência da efemeridade daquela fase de sua existência e passa a viver aprisionado pela obsessão de manter-se eternamente jovem e belo, como no quadro. O desejo é misteriosamente atendido, mas sua face na tela envelhece. Ao invés de conservar a imagem original pintada por Hallward, o retrato assimila a carga das paixões, dos pecados e das dores de Dorian Gray. As linhas do sofrimento da mente atordoada do personagem refletem, na pintura, o seu estado real de degeneração. (WILDE, 1997) A constatação do autor de como é trágica a queda de braços que as pessoas estabelecem entre a juventude e a velhice se afina com um depoimento da atriz

Fernanda Montenegro, publicado na biografia *Fernanda Montenegro em O Exercício da Paixão*, de Lúcia Rito:

Claro que eu me importo ao ver que os olhos estão embaçando, que está sobrando pele nos olhos, pelanca no pescoço. O cabelo já não é tão farto como aos 30 anos. Mas é a minha vida. E eu tenho muito medo de perder a minha vida. Não sei o que as famosas puxadinhas poderão fazer de mim. Posso virar uma mulher sem idade e isso é um horror. É muito bonito para quem tem um determinado tipo de temperamento. Uma mulher de sociedade, por exemplo, que vive para se exibir, até mesmo para o marido galgar certos postos. Mas de certa forma ela acaba se transformando num ícone. Eu me pergunto: e os joelhos? E os tornozelos? E a artrose, que se apresenta muito mais cedo do que a gente confessa? A nossa cultura incorporou a operação plástica. Você estará fora do contexto sem uma plástica. Por mais que você use lentes ou óculos, vai começando a ter uma certa curva na nuca. É uma realidade. Então, o que eu procuro é me pôr de pé. Tenho profunda vaidade de ter minha espinha no lugar. (MONTENEGRO apud RITO, 1990, p.151-152)

Corpo cênico idoso: um ato de viver

Por que a proximidade natural do fim não pode ser também um momento de plenitude e de recomeço, mesmo diante das limitações do corpo? Não vivemos na atualidade de um mundo em que a vida dos idosos é cada vez mais longa, com um número crescente de homens e mulheres centenários, inclusive no Brasil?³ Não deixamos de ser um “país de jovens”, como éramos na metade do século 20? Não se trata do mesmo mundo em que o percurso de tantos jovens é interrompido precocemente pelos efeitos da violência e das fatalidades cotidianas? Não temos dúvidas da possibilidade de sobrevivência na pós-infância e na pós-juventude, da mesma forma que sabemos que o caminho do túmulo é o único existente na pós-velhice. Mas não sejamos tão previsíveis diante do caráter irreversível do tempo. Há quem se arrisque e reaja de maneira indomável e audaciosa pelo prazer de viver até o último momento, fazendo uma “rebelião consciente através do esforço contínuo”. (BOBBIO, 1997, p. 29)

Sim, é motivo de desconfiança o verniz colocado para maquiar a realidade de exclusão e alimentar uma fatia lucrativa do mercado consumidor, através de um conjunto de estratégias que Bosi (1994) chama acertadamente de etiqueta clínica da “terceira idade”. Nessa potente fábrica (turismo, educação, esporte, lazer, moda, saúde, estética e outras variações),

³ Dados estatísticos estimam que, no Brasil, em 2040, o número de idosos com 80 anos ou mais será de 14,1 milhões, o que significa 6,9% da população total e 24,9% da população idosa. Esse contingente deverá ser formado por 60,3% de mulheres. (CAMARANO, 2011)

gerenciada por agentes sociais e institucionais, sujeitos pertencentes a uma faixa etária marginalizada passam a constituir uma população específica, socialmente construída, classificada e homogeneizada (a da “terceira” ou “melhor” idade). Essa categorização, constituída sob lógica capitalista, mascara as situações de descaso, a gama de preconceitos e a heterogeneidade conflitante da velhice em suas questões socioculturais e econômicas. Vale enfatizar a observação de Britto da Motta (1998) ao alertar que a liberdade experimentada através de tais estímulos tem caráter ambivalente: é positiva, mas também assinala um lado marginal, no sentido de que as idosas podem sair e se divertir o quanto quiserem, porque não atraem os homens, não reproduzem, estão no escanteio e agora já não mais importam.

Por outro lado, é inegável que esse público alvo, predominantemente feminino, ao reconhecer na “terceira idade” a dinâmica de uma nova prática social, redefine cultural e psicologicamente o “estar velha”. Há de se considerar as particularidades de gênero no perfil dessas consumidoras. As idosas dos dias atuais vêm de uma juventude na qual o recolhimento ao ambiente privado é um requisito de boa reputação e modelo de feminilidade. Ideologicamente vinculadas ao espaço tradicional da família heterossexual e monogâmica, nascem para se dedicar à vida doméstica, como se o lar representasse “o quinhão que lhe cabe na terra, a expressão de seu valor social, de sua mais íntima verdade”. (BEAUVOIR, 1980, p. 197) Tornam-se adultas numa época de submissão ao domínio do corpo, de repressão da sexualidade e dos anseios profissionais.

Mas, agora, rompem com a criação servil e, em muitos casos, com o vazio e a solidão. Ampliam seu universo de socialização, se libertam do controle e da cobrança social de cumprirem a mera função de reprodutoras, reagem aos limites do condicionamento à esfera doméstica, ganham autonomia, deixam de enxergar no marido e nos filhos o sentido único de sua existência e de se submeter apenas ao papel da avó (aquela figura que fica em casa para se dedicar aos netos, sem cuidar da própria individualidade). É um redirecionamento social, uma redescoberta de quem se reinventa e se arrisca. E quem atravessa a existência sabendo correr riscos adquire, em seus últimos anos, “um brilhantismo particular”. (BEAUVOIR, 1970, p. 243) Exemplos não faltam. Beauvoir relata ter sentado numa plateia e assistido à obstinação de um ator octogenário empenhado no papel do jovem Nero, o imperador romano. Recorda, ainda, que a célebre atriz francesa Sara Bernhardt, um mito universal, subiu numa perna de pau, aos 80 anos, para atuar no palco, debaixo de aplausos do público em cena aberta.

Nilda Spencer é outro exemplo. A arte e a velhice são vivenciadas por ela sem torná-la refém dos estigmas atribuídos às mulheres idosas: aparência desgastada, falta de animação, ideias anacrônicas, sociabilidade restritiva, recolhimento no ambiente privado, invisibilidade.

Pelo contrário, Nilda cria para si a sua própria receita de saúde mental e de qualidade de vida. Envelhece ativa, elegante, produtiva no mercado de trabalho, dialoga com jovens artistas, circula livremente e vive de acordo com sua vontade. Experimenta, assim, uma liberdade de gênero na sua condição geracional. O fato de se tratar de uma artista faz diferença, pois provoca admiração e fascínio no imaginário coletivo e gera outro tipo de visibilidade não experimentada pelas idosas anônimas. Essa valorização do tempo no corpo cênico marca a história de várias outras atrizes brasileiras nascidas nos anos 1920, a exemplo de Bibi Ferreira, Tônia Carrero, Cleyde Yáconis, Beatriz Segal, Natália Thimberg e Fernanda Montenegro.

Mesmo sem a elasticidade dos movimentos, o corpo da atriz idosa proporciona a integração entre a memória do teatro e a memória da vida. Uma bela síntese desse cruzamento é feita por Caetano Veloso, ao descrever poeticamente sua sensação diante da presença de Fernanda Montenegro no palco: “Em cena, ela estende um pano sobre a mesa, em silêncio, e tudo está dito sobre a mulher, a elegância, a condição humana e o teatro”. (VELOSO apud RITO, 1990, p. 8) A poesia dessa imagem exemplifica o que George Mascarenhas, ator, diretor e mímico, considera a qualidade do “enraizamento da presença”, decorrente da intimidade do artista com a geografia do palco, consciente do ofício, tendo ou não desenvolvido técnicas corporais ao longo da carreira: “Existe, nesse corpo, um mecanismo de dilatação do verbo ser. Eu sou um verbo ser dilatado, não é mais como eu sou na vida”. (MASCARENHAS, 2012) E sem se curvar às limitações físicas da idade. Ou melhor, parafraseando Fernanda Montenegro, sem deixar de manter a espinha no lugar. Essa postura é observada por Mascarenhas em Nilda Spencer, quando a atriz, aos 80 anos, é dirigida por ele na leitura dramática da peça *Na Fila*⁴, encenada por estudantes do curso de artes cênicas da Faculdade Social da Bahia:

Eram alunos muito jovens, de primeiro ano, começando. Não tinham nenhuma experiência em teatro, e a primeira coisa que vão fazer é justamente com Nilda Spencer. Isso já provocou um frisson entre eles. Quando ela chegou pra ensaiar, eu peguei uma cadeira e disse: “Nildinha, você fica aqui sentada”. Não foi “a senhora fica aqui, Dona Nilda, sentada” (risos). Mas, quando ela viu que estava sentada e que todos eles estavam de pé, imediatamente tirou a cadeira e também se botou em pé pra ensaiar. Eu dizia: “não Nilda, não precisa, fique sentadinha! É um ensaio, deixe esses meninos, porque eles têm que se acostumar mesmo, mas você não precisa!” E ela: “não, meu filho!”. E ficou em pé com o texto até o momento em que a gente mesmo optou dela ficar sentada. Mas, antes, teve esse momento do não, espere aí, não é assim não! Eu tenho 80 anos, mas me respeite! (risos) Eu também posso ficar em pé. Eu também posso fazer isso, eu continuo fazendo isso. Então, se por um lado a gente podia ver uma fragilidade física, decorrente da idade e dos processos da vida, por

⁴ Texto de Deborah Moreira.

outro tinha a atriz que vinha na frente dizendo não, agora sou eu, agora eu vou brincar, agora vou me divertir, fazer rir... Eu vou emocionar essas pessoas. De algum modo, eu vou tocar o coração delas. Acho que ela saía de casa assim: “quantas pessoas, hoje, vão ser tocadas por mim?”. (MASCARENHAS, 2012)

Mais do que a expressão criativa de uma ação no teatro, o corpo cênico é visto por Grotowski (1987) como um caminho de existência, um ato de viver. Existe uma subjetividade no ator ou atriz que o carrega, “ao mesmo tempo um ser humano e a imitação de um ser humano”. (PAVIS, 2003, p. 77) Esse artista é o realizador do gesto que o teatro toma para si, estabelecendo uma polaridade entre o real (o sujeito biológico mortal) e o fictício (o personagem que ele interpreta, capaz de renascer em outros corpos). A percepção da materialidade do seu corpo é um dado objetivo, mas também é possível perceber nele uma pluralidade de sensações não automáticas, um afloramento de emoções, muitas vezes, indizíveis. Essa corporeidade poética se dissocia da ideia de objeto e envolve o espectador no território subjetivo da criação.

O “corpo condutor” do ator ou atriz, tão atento a si, ao outro e ao espaço circundante, é fantasiado e desejado pelo espectador (PAVIS, 2007, p. 75), que, ao se identificar com o movimento cênico de quem o conduz, deixa-se ancorar em uma “ficção na qual se mistura seu próprio conhecimento da realidade”. (PAVIS, 2003, p. 118) Tal interação, portanto, contém implicações culturais, estéticas, psíquicas, filosóficas, políticas e sociais, numa relação em que o artista traz em si um estado que supera os limites do cotidiano. Oferece ao público um corpo cênico, onde estão inscritas todas as suas experiências, ordenado, disciplinado e harmonizado, para ter uma anatomia especial, capaz de tornar possível, através da arte, um encontro potencializado com a vida. (GROTOWSKI, 1987)

A última peça teatral encenada por Nilda Spencer é a melhor síntese da sua capacidade de se colocar num “estado de liberdade” e, através dele, desafiar as fragilidades naturais do corpo idoso e subverter os estigmas que a vigília social impõe a esse mesmo corpo. Lançado em Salvador, em 2001, para comemorar os 45 anos de carreira da atriz, o espetáculo *Ensina-me a Viver*, dirigido por José Possi Neto, permanece em cartaz até 2003 e exige dela muita disposição para se dedicar, como protagonista, à série de apresentações entre os seus 77 e 80 anos. Na peça, baseada no texto original do americano Colin Higgins, sua personagem é Maúde, uma senhora quase octogenária, desprendida, anárquica, de personalidade leve e bem-humorada. Ela desmitifica a morte e simplifica o prazer de estar viva, ao contrário de Haroldo (interpretado pelo ator Lucas Valadares, aos 25 anos), que é sombrio, lúgubre, simula suicídios e tem fascínio por cemitérios. Por conta do acaso, a claridade dela esbarra na

escuridão desse rapaz recém-saído da adolescência, e o casal protagoniza uma história de amor.

Dentre os relatos que ouve ao longo da temporada, Lucas destaca os comentários de espectadores que, diante da relação de amor de Haroldo e Maúde, dizem ter sentido “tesão pela vida, acima de qualquer estereótipo ou convenção”. (VALADARES, 2012) São reações do público ao corpo cênico de Nilda Spencer, que convoca quem o observa a participar de uma comunicação não objetiva, que produz efeitos sobre a própria memória corporal do observador. O efeito provocado no diretor teatral Marcio Meirelles, ao sentar-se numa das cadeiras da plateia para vê-la atuar no espetáculo *Ensina-me a Viver*, demonstra como podem ser intensas as sensações dessa comunicação:

Quando eu fui ver a peça, fiquei muito emocionado. No final, eu chorei muito na plateia. Depois me controlei, mas quando fui ao camarim falar com Nilda, desabei em cima dela, aos prantos, soluçando. Eu fui tomado por tudo. Não era somente pela arte, era pela vida dela. Por tudo que estava ali junto, que ela conseguiu condensar. Toda a história do teatro baiano estava ali. Ao mesmo tempo, estava ali toda a história da vida dela. E aquela pessoa frágil, velhinha, fazendo aquilo. Era o tempo, a vida, o respeito à ancestralidade, era tudo de vez. Essa emoção era pela fusão da pessoa com a personagem. (MEIRELLES, 2012)

O fato de Nilda Spencer, nessa experiência, ter uma maturidade de vida refletida em um corpo idoso com 45 anos de teatro é um diferencial importante. Simbolicamente, poderíamos dizer que se trata de um corpo que transcende os limites da matéria, repondo-se no espírito. (PAVIS, 2003) Esse mesmo autor compartilha a convicção do filósofo norte-americano Mark Johnson de que “nunca nos separamos de nossos corpos e das forças e energias agindo sobre nós para dar impulso a nossa compreensão como ser no mundo”. (JOHNSON apud PAVIS, 2003, p. 93) Valoriza, portanto, a subjetividade das noções de alma e de vida interior como aspectos emocionais que dão significado à expressão do artista no palco. Mascarenhas compartilha dessas noções, ao destacar um momento de lirismo proporcionado por Nilda Spencer e Lucas Valadares, o par romântico de *Ensina-me a Viver*:

Tinha uma cena linda em que Nilda era carregada por Lucas. Ele a pegava nos braços e fazia um balanço, uma gangorra com ela, que ria ao se deixar balançar. Aquilo era um estado de alma. Um estado de liberdade e, ao mesmo tempo, de fragilidade. Aquela atriz idosa, pequenininha, sendo balançada no ar por aquele rapaz grande, forte, bonitão. Acho que ela conservava essa liberdade na cena, por causa desse estado de alma, de espírito, que vinha na frente dizendo: esse lugar é meu. (MASCARENHAS, 2012)

Com um corpo que não se acomoda na estabilização da “dama” consagrada, que guarda a memória de uma arte e carrega um passado admirável, Nilda Spencer se arrisca sem se manter imóvel nesse lugar. Segue atuando como a agente cultural que sempre foi em diferentes épocas. Assina uma coluna semanal no jornal *Tribuna da Bahia* por cerca de 30 anos, torna-se membro do Conselho Estadual de Cultura da Bahia e recebe diversas homenagens públicas. É para a veterana que o diretor e dramaturgo Paulo Henrique Alcântara se volta, enquanto dá seus primeiros passos artísticos no circuito cultural de Salvador. Na segunda metade da década de 1990, o jovem encenador coloca nas mãos de Nilda o texto de *Lábios que Beijei* (1998), primeira peça de sua autoria, e lhe apresenta a personagem Ofélia, criada especialmente para ela.

A homenageada gosta do que lê e aceita o convite para ser uma das protagonistas, dividindo o palco com Wilson Mello, ator de sua faixa etária. Aos 75 anos, Nilda atua no papel de uma senhora ativa, mas em conflito com sua velhice. Antes da estreia, se coloca à disposição do encenador, então com 32 anos, para ultrapassar limites num exaustivo processo de criação. Nesse papel, Nilda Spencer reafirma o seu lugar na história do teatro na Bahia com as marcas da insistência e da constância. Diferentemente de outras atrizes baianas lançadas na década de 1950, que desistem da carreira no meio do caminho, param de receber convites para atuar ou morrem antes de atravessar os 80 anos, ela trilha um longo percurso, finalizado apenas pelo fato de, enfatiza Mascarenhas (2012), a morte ter determinado que “acabou o tempo, acabou o contrato, fechou o pano”.

REFERÊNCIAS

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Testemunho de vida: um estudo antropológico de mulheres na velhice. In: BARROS, Myriam Moraes Lins de (Org.). **Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006, p. 113-168.

BEAUVOIR. Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **A velhice**: as relações com o mundo. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BOBBIO, Norberto. **O tempo da memória**: de senectute e outros escritos autobiográficos. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade** – Lembranças de velhos, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRITTO DA MOTTA, Alda. **Geração, a “diferença” do feminismo**. Trabalho apresentado ao I Seminário Internacional Desafio da Diferença – Articulando Gênero, Raça e Classe, Salvador, 1998. Disponível em <http://www.desafio.ufba.br/gt7>. Acesso em 03 de junho de 2011.

DEBERT, Guita Grin. Antropologia e o estudo dos grupos e das categorias de idade. In:

BARROS, Myriam Moraes Lins de (Org.). **Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006, p. 49-67.

FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. Memória e velhice: do lugar da lembrança. In: BARROS, Myriam Moraes Lins de (Org.). **Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006, p. 207-222.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca do teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: ____ (Org.). **As representações sociais**, Tradução de Tarso Bonilha Mazzotti. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 31-61. Disponível em <http://portaladm.estacio.br/media/3432753/jodelet-drs-um-dominio-em-expansao.pdf>. Acesso em 27 de maio de 2014.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MANNHEIM, Karl. O problema da juventude na sociedade moderna. In: _____. **Diagnóstico do nosso tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1961, p. 36-61.

MASCARENHAS, George: depoimento. Salvador, 01 nov. 2012. .

MEIRELLES, Marcio: depoimento. Salvador, 15 nov. 2012.

MESSY, Jack. **A pessoa idosa não existe: uma abordagem psicanalítica da velhice**. Tradução de José de Souza e Mello Werneck. São Paulo: Aleph, 1999.

MONTENEGRO, Fernanda: depoimento. **Fantástico**. Produção da TV Globo. Rio de Janeiro, 01 dez. 2013. Entrevistador: Renata Vasconcellos. Disponível em <http://globotv.globo.com/rede-globo/fantastico/v/fernanda-montenegro-fala-sobre-conquista-do-emmy/2990717/>. Acesso em 06 de janeiro de 2014.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RITO, Lucia. **Fernanda Montenegro em O exercício da paixão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

SARDENBERG, Cecília. A mulher frente à cultura da eterna juventude: reflexões teóricas e pessoais de uma feminista 'cinqüentona'. In: FERREIRA, Sílvia Lucia e NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (Orgs.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/FFCH/UFBA, 2002, p.51 – 68.

SOUZA, Carolina Marback B. de. Memória e envelhecimento: revisitando identidades ameaçadas. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (Orgs.) **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002, p. 179-219. Disponível em: <http://www.neim.ufba.br/site/arquivos/file/imagens.pdf>. Acesso em 21 de setembro de 2012.

VALADARES, Lucas: depoimento. São Paulo, 11 out. 2012. .

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Cláudia Lopes. São Paulo: Scipione, 1997.