

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO – UNESP

INSTITUTO DE ARTES

HELOÍSA HIRAI HECKER

ALFREDO MESQUITA

Teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960

São Paulo

2009

HELOÍSA HIRAI HECKER

ALFREDO MESQUITA

Teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Mestre em Artes (Área de concentração: Artes Cênicas).

Orientadora: **Prof^a Dr^a Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira**

São Paulo

2009

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

Hecker, Heloísa Hirai

H449a Alfredo Mesquita : teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960 / Heloísa Hirai Hecker. - São Paulo, 2009.
94 f.

Bibliografia

Orientador: Prof^a Dr^a Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Teatro – História – São Paulo, 1940-1960. I. Mesquita, Alfredo, 1907-1986. II. Oliveira, Berenice Albuquerque Raulino de. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD 792.098161

HELOÍSA HIRAI HECKER

ALFREDO MESQUITA

Teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientadora: Prof^a Dr^a Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira (UNESP-IA/São Paulo)

Examinador: Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior (USP/São Paulo)

Examinador: Prof. Dr. Reynuncio Napoleão de Lima (UNESP-IA/São Paulo)

São Paulo

2009

Para

meu pai, Alexandre;

minha mãe, Helena (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) o financiamento à pesquisa que deu origem a esta dissertação. Esse tipo de apoio é imprescindível para as instituições e para seus pesquisadores.

À orientadora deste trabalho, professora Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira, agradeço a liberdade de pesquisa, que certamente influenciou no sentido de me proporcionar um razoável amadurecimento.

Aos professores Francisco Cabral Alambert Junior e Reynuncio Napoleão de Lima, agradeço veementemente a leitura atenta e criteriosa e o incentivo durante o exame de qualificação.

Agradeço a colaboração do diretor do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Carlos Bacellar, e dos funcionários no acesso aos vários documentos do Arquivo Alfredo Mesquita, com os quais realizei este trabalho. À diretora do centro de Arquivo permanente, Sônia Troitiño, como também à diretora do núcleo, Elisabete dos Santos Bernardo.

À Maria Thereza Vargas, por me receber sempre disponível e cheia de afabilidade; ao professor Roberto Faleiros, por ter gentilmente cedido suas traduções, e ao editor Armando Olivetti, por suas pertinentes correções.

Agradeço ao meu pai, Frederico Alexandre de Moraes Hecker, e à sua companheira Maria Izilda de Santos Matos, que sempre me apoiaram com muita amabilidade durante a escrita desta dissertação.

Aos meus amigos, que compartilharam todos os momentos de crise e vitória durante a elaboração deste trabalho. Agradeço especialmente ao Wilton Amorim a participação desde o início, compartilhando dúvidas – na maior parte do tempo – e entabulando nossas “infundáveis” conversas.

Agradeço ao grupo “Ser Integral”, especialmente a Teodoro Malta e Heloísa Pinto, que me ajudaram a crescer e entender não somente os processos acadêmicos, mas também os processos vitais, inerentes aos seres humanos.

Agradeço também a Ricardo De Presbiteris. Com paciência e carinho, ele proporcionou espaço suficiente e compreensão durante o período final de escrita.

Sem a ajuda de todos vocês, este trabalho teria desaparecido, disperso em mil pedaços, em inúmeros rascunhos. Agradeço a todos e a Deus, de coração.

RESUMO

Alfredo Mesquita (1907-1986), mecenas das artes cênicas e criador da EAD, Escola de Arte Dramática de São Paulo, iniciou seu trabalho de renovação teatral com o GTE, Grupo de Teatro Experimental. Seguiram-se empreendimentos como a revista *Clima* e a livraria Jaraguá. O presente trabalho procura focalizar a trajetória e a produção de Alfredo Mesquita no período de 1940 a 1960, dispendo a cidade de São Paulo como cenário para sua iniciativa de modernização. Das tramas experimentadas por Mesquita – em que aparecem imbricadas a vida, os contos, as peças – interessa-nos trazer à tona sua postura de classe, sua posição política, seus pontos de vista, os impasses e os dilemas vividos como elementos do processo de construção de uma identidade teatral no período estudado. A pesquisa apoia-se em textos históricos e críticos, e tem como centro as próprias obras de Alfredo Mesquita: livros, relatos de viagens, peças teatrais – conjunto este não anteriormente submetido ao estudo acadêmico.

Palavras-chave: Alfredo Mesquita (1907-1986); história do teatro; teatro paulista; intelectuais; renovação teatral.

ABSTRACT

Alfredo Mesquita (1907-1986), art patron and founder of the EAD, Escola de Arte Dramática de São Paulo, started his work on theatrical renewal with the GTE, Grupo de Teatro Experimental. Other relevant projects came after, such as *Clima* review and the bookstore Jaraguá. This paper focus on Alfredo Mesquita's work life and production from 1940 to 1960, and having the city of São Paulo as the background for his initiative to make relevant changes in the way theater was being made. From all Mesquita's experimentations and projects, among tales and plays, our goal is to bring to surface his class posture, his political stand, his points of view, his problems and dilemmas; they all come together as elements to build a theatrical identity from 1940 to 1960. Historical and critical texts are the basis of this research and Alfredo Mesquita's own productions – books, travel journals, and plays – are studied, here, for the first time.

Keywords: Alfredo Mesquita (1907-1986); theater, history; theater in São Paulo, Brazil; intellectuals; theatrical renewal.

SUMÁRIO

	Introdução	13
1	O cenário	16
	<i>Os intelectuais</i>	24
2	A personagem	29
3	O teatro	49
	<i>Novidades na cena paulista</i>	54
	<i>O TBC e a EAD</i>	74
	<i>A Escola de Arte Dramática</i>	79
	<i>Uma nova vanguarda</i>	85
	Considerações finais	89
	Bibliografia	92

Lista de ilustrações

- Fig. 1** Integrantes da revista *Clima* em 1941. Fonte: Biblioteca do IEB/USP.
- Fig. 2** Alfredo Mesquita na redação de *O Estado de S. Paulo*, s.d. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 3** Programa da peça *Noite de São Paulo*, de Alfredo Mesquita. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 4** Programa da peça *Dona Branca*, de Alfredo Mesquita. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 5** Programa das peças *La Nuit d’Août* e *À quoi rêvent les jeunes filles*, de Alfred de Musset. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 6** Programa da peça *A sombra do mal*, de Henri-René Lenormand. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 7** Programa da peça *A sombra do mal*, de Henri-René Lenormand. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 8** Programa da peça *Fora da barra*, de Sutton Vane. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 9** Programa da peça *Heffman*, de Alfredo Mesquita. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 10** Programa da peça *A Bailarina solta no mundo*, de Carlos Lacerda. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 11** Programa de *Heffman*, peça de Alfredo Mesquita. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 12** Programa da peça *A bailarina solta no mundo*, de Carlos Lacerda, montagem do GTE. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 13** Programa da peça *O avaro*, de Molière. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 14** Programa da peça *Pif-paf*, de Abílio Pereira de Almeida. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 15** Programa da peça *À margem da vida (The Glass Menagerie)*, de Tennessee Williams. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.
- Fig. 16** Programa da peça *À margem da vida (The Glass Menagerie)*, de Tennessee Williams. Fonte: AESP – Acervo Alfredo Mesquita.

Lista de abreviaturas

AESP	Arquivo Público do Estado de São Paulo
BMA	Biblioteca Municipal Mário de Andrade – São Paulo
EAD	Escola de Arte Dramática de São Paulo
ECA-USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
GTE	Grupo de Teatro Experimental
GUT	Grupo Universitário de Teatro
IEB-USP	Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
OESP	Jornal <i>O Estado de S. Paulo</i>

*O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim:
esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois
desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.*

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

*O perspectivismo é uma forma de
interpretação inerente à historicidade do próprio
conhecimento do historiador. Consiste em
documentar o ponto de vista dos testemunhos da
época de modo a entabular com eles um diálogo, no
qual a posição do historiador enquanto intérprete se
vê sempre ressaltada.*

Sevcenko, 1992, p.XVII

Introdução

Este trabalho aborda a renovação teatral promovida na cidade de São Paulo durante as décadas de 1940 e 1950, focalizando especialmente a atuação e os textos de Alfredo Mesquita (1907-1986), importante personagem da vida cultural paulistana na época. De suas peças teatrais, livros de contos e registros de viagens, interessa-nos revelar os processos intrínsecos vividos pelo teatrólogo como elementos constitutivos de nossa história teatral paulista.

Embora o objetivo principal seja o de analisarmos a presença de Alfredo Mesquita no seio do teatro amador em São Paulo nas décadas de 1940 e 1950, não poderíamos excluir as demais atividades promovidas na cidade de São Paulo durante a primeira metade do século XX. Nesse sentido, recuamos temporalmente para melhor contextualizar e compreender o período que mais nos interessa, traçando um perfil sociocultural da elite paulistana, na qual o intelectual em questão se situava. Esse movimento nos permitirá buscar as motivações que reuniam diferentes personagens em torno do objetivo comum da renovação teatral.

Em primeiro lugar é preciso definir o local em que a ação cênica se passa, ou seja, o complexo cultural, econômico e social identificado com a cidade de São Paulo; em seguida, na análise das pretensões da elite paulistana, teremos de apontar quem são os representantes dessa classe social em relação à formação da personalidade dramática de Alfredo Mesquita. A personagem a ser analisada caracterizava-se por sua educação europeizada e pelo respeito ao meio social de onde provinha: a família Mesquita – proprietária do importante jornal *O Estado de S. Paulo*, de pensamento liberal – distinguia-se não só na cidade, mas também no âmbito nacional. Todas as obras analisadas, guardadas evidentemente as suas peculiaridades, evidenciam o mundo em que vivia Alfredo Mesquita, e isto se pretende esclarecer ao longo do trabalho.

No início desta pesquisa buscamos analisar as transformações sociais ocorridas na cidade de São Paulo, no intuito de compreender o papel de suas influências nas razões que levaram Alfredo Mesquita à construção de um novo patamar para o teatro paulista. De certa maneira, tentaremos construir uma articulação entre o teatro das primeiras décadas do século XX e o teatro amador da década de 1940. Referências aos textos jornalísticos da época possibilitaram-nos detectar acontecimentos teatrais na cidade do Rio de Janeiro – então

capital e maior cidade do país – e em São Paulo. Com este estudo, visamos demonstrar que, não havendo uma forte tradição teatral no Brasil, Alfredo Mesquita e os colaboradores do grupo de amadores tiveram de construir uma nova realidade para o teatro brasileiro moderno, diferentemente do que aconteceu na Semana de Arte Moderna de 1922, no campo das artes plásticas.

Entre os objetivos propostos situa-se a tentativa de contribuição para a vertente de investigação historiográfica que se propõe pesquisar as relações entre a história e o teatro. Merece destaque o fato de que, até hoje, poucos estudos se detiveram na análise de Alfredo Mesquita como um pensador de elite nos palcos brasileiros durante o período em questão. Isso nos levou a questionar por que esse pensamento elitizado não foi estudado à luz de sua produção teatral, tendo permanecido pouco presente nas principais obras historiográficas do teatro brasileiro.

Nesse sentido, é importante o trabalho do historiador das artes cênicas que, de pés postos no presente vai ao passado, munido de pás e picaretas, tentando retirar as várias camadas de pensamento que se acumularam ao longo dos anos e que dificultam a compreensão de determinado objeto histórico.

Na primeira parte desta dissertação, “Cenário”, esboçamos um breve painel das transformações urbanas ocorridas na cidade de São Paulo no início do século XX, associadas ao aumento de sua população e com o previsível aumento da demanda por diversões.

Vale lembrar que o nosso objetivo não foi o de trabalhar abrangentemente a história do teatro em São Paulo, tomando-a apenas como parte de um movimento teatral *stricto sensu*, como o fazem várias obras que se debruçam sobre essa arte. Na realidade, buscamos examinar a produção teatral do período em consonância com os debates e as propostas em torno de uma identidade nacional dos quais Alfredo Mesquita participou, objetivo ansiado por inúmeros intelectuais brasileiros desde a época do romantismo.

Na segunda parte deste trabalho, “A personagem”, não só ouvimos os ecos produzidos pelo movimento de renovação teatral das décadas de 1940 e 1950, mas também apontamos as contradições constantes no discurso de Alfredo Mesquita, que em certo sentido justificam o quase total apagamento de seu trabalho na maioria das análises historiográficas já efetuadas.

Na terceira parte, “O teatro”, analisamos conjuntamente algumas das principais peças de Alfredo Mesquita e do movimento de renovação em si. Para isso, valemo-nos de um conjunto de peças do período e do contexto de fundação da Escola de Arte Dramática. O critério de escolha das peças aí analisadas advém da identificação da cidade de São Paulo como local cênico privilegiado. A pesquisa contribui, assim, para a história do teatro local. Ao

longo da leitura dessa parte, como também do quadro biográfico exposto anteriormente, o leitor perceberá a ressonância do teatro de Alfredo Mesquita com a cidade. Esta última parte comporta uma análise da formação do Teatro de Arena e das transformações ocorridas no ambiente cênico, em razão das convulsões políticas daquele momento em São Paulo.

A pesquisa desenvolvida nos arquivos institucionais permitiu localizar informações importantes sobre a produção bibliográfica de Alfredo Mesquita. Nos escritos encontrados estão presentes as viagens do autor pelo Brasil e pela Europa, bem como a narrativa de sua trajetória pessoal e profissional, no teatro e como escritor ficcional. Visto que essa documentação não foi trabalhada na bibliografia que trata da Escola de Arte Dramática e de seu criador, a presente pesquisa ganha importância ao revestir-se de ineditismo.

O presente trabalho nasceu como iniciação científica ainda no período de cumprimento da graduação na Universidade Estadual Paulista. Na ocasião a pesquisa foi desenvolvida no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), o que permitiu o contato com alguns elementos documentais sistematizados. Entretanto, em virtude de problemas alheios à nossa vontade – uma vez que o Instituto passou por interdição jurídica e sua documentação foi lacrada no início de 2007 –, as atividades de pesquisa foram impedidas, tendo o acervo permanecido inacessível desde então. No entanto, os documentos a que tivemos acesso no final de 2008, quando a documentação foi transferida para o Arquivo Público do Estado de São Paulo, os responsáveis por sua guarda concederam gentilmente a mim o direito de pesquisa – uma vez que o conjunto encontrava-se em quarentena, interditado para consulta pública. Assim, foi possível descrever tais documentos no corpo desta dissertação, no sentido de fundamentá-la.

1

O cenário

Estudar o teatro paulista é tarefa relevante, pois a bibliografia sobre o tema, embora ampla, ainda não comportou uma análise sobre a trajetória intelectual de Alfredo Mesquita (1907-1986), um dos mais importantes teatrólogos e produtores teatrais do país no período que se estende de 1930 a 1960.

Para que a pesquisa sobre a vida e a obra de Alfredo Mesquita se enriqueça, é necessário um recuo histórico-temporal que contemple as transformações físicas, econômicas e sociopolíticas ocorridas na cidade de São Paulo ao longo da primeira metade do século XX. Tais mudanças, bem como as alterações ocorridas no pensamento vigente na época, constituíram fonte de inspiração para o teatrólogo.

Hoje a cidade de São Paulo é o principal centro financeiro, corporativo e mercantil da América Latina e compõe uma das maiores aglomerações urbanas do mundo. O município representa, isoladamente, mais de 12% de todo o PIB brasileiro e é responsável por 28% de toda a produção científica nacional. No final do século XIX, entretanto, a cidade ainda era pacata, pois quase não crescera ao longo do tempo, embora as condições para o seu pleno desenvolvimento já estivessem presentes em potencial. Ou seja, a São Paulo do seu brasão, do seu lema, *Non ducor, duco* (Não sou conduzido, conduzo), já aparecia como um ideal fincado na realidade.

Por volta de 1900 São Paulo já crescia em ritmo frenético, recebendo milhares de imigrantes trazidos, a princípio, para trabalhar nas lavouras do café. E em 1920, com a riqueza que já migrava para as indústrias, viu-se o nascimento da São Paulo moderna, em que a ação se implantava em um cotidiano de desenvolvimento ininterrupto. Na capital paulista, a idade das máquinas, esse novo estilo agitado, começava a impor com clareza e uma força incontestável o nascimento da futura metrópole.

Em 1890, quando a cidade já sofria as consequências do processo de imigração, a população ainda era de aproximadamente 65 mil habitantes, mas em 1908 eles já eram 270 mil, e, em 1920, seu número atingia quase 600 mil. Entre 1920 e 1940 a população da cidade mais que duplicou, saltando para 1 milhão e 300 mil habitantes, e na década de 1950 eles já ultrapassavam os 2 milhões.

Em poucas décadas, e mais aceleradamente nas décadas de 1930 a 1950, que escolhemos como periodização para o presente projeto, São Paulo passou do antigo “burgo dos estudantes”¹ do período imperial para a metrópole do café. São Paulo vivia o fenômeno da urbanização, que se intensificou ainda mais a partir da década de 1920, momento em que a cidade se consolidou como centro capitalista-industrial, integrador regional, mercado distribuidor e receptor de produtos e serviços:

A nova metrópole era um fenômeno surpreendente para todos, tanto espacialmente, por sua escala e heterogeneidade, quanto temporalmente, tão absoluta era a sua ruptura com o passado recente. (Sevcenko, 1992, p.40)

As transformações de percepção e de movimentação na cidade eram velozmente construídas, adotadas pelo ritmo imposto. A nova metrópole convivia agora com a moderna tecnologia implantada para produção, transporte, comunicações, consumo e lazer.

Segundo Sevcenko (1992, p.53), em 1919, São Paulo era a maior potência desportiva da América Latina. O próprio governador do Estado, Washington Luís (PRP), cultivava uma imagem de pessoa enérgica, cheia de vitalidade e por isso mesma atlética, pois a prática esportiva implicava exatamente um conteúdo cultural e psicológico: os esportes causavam imenso impacto, sendo sua institucionalização diretamente ligada ao fenômeno da urbanização provocada pelo processo de industrialização. Nesse sentido ampliado, a política desportiva envolvia uma reformulação profunda da experiência da vida na qual o mundo da ação estava constantemente presente.

Também o automobilismo passou a ser cultuado. O automóvel era tido como o último grau da ostentação dos ricos, e “O ponto de encontro da elite que decidia os destinos da República era o Automóvel Club”.² Porém, a maior parte das ruas suburbanas em São Paulo não possuía uma estrutura para esse tipo de transporte, e os bairros mais distantes eram supridos por trens, bondes, carroças, cavalos e mulas. Aos poucos houve um aumento

¹ Os dados presentes nesse parágrafo constam em BRASIL. Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. *Recenseamento do Brasil*, 1920. Synopse do Recenseamento. Rio de Janeiro: Typ. da Estatística, 1926.

² BRUNO, 1954, citado em SEVCENKO, 1992, p.74.

considerável na circulação dos automóveis, e sua presença acelerou a pulsação da paisagem urbana. Não somente o panorama se modificou, mas também o ambiente auditivo se transformou em função do uso desenfreado da buzina. As avenidas Paulista e Brasil foram asfaltadas; começaram a ocorrer atropelamentos envolvendo anciãos e crianças; a cidade já não tinha o mesmo compasso de antes, e seus cidadãos precisavam adaptar-se à nova cadência.

No início do século XX, a expansão urbana de São Paulo esteve vinculada diretamente aos sucessos e às dificuldades da economia cafeeira e do processo de industrialização, este também decorrente da riqueza do café e por ela influenciado. Além de determinar o ritmo de crescimento da cidade, essas mudanças também definiam o ritmo de vida na cidade: as obras, as pessoas e sua sobrevivência dependiam dos humores da economia.

As tradicionais famílias dos fazendeiros exportadores de café e os empreendedores e comerciantes estrangeiros que se estabeleceram no estado de São Paulo formavam as elites político-econômicas e culturais que tiveram extrema importância na formação da indústria, na urbanização e na modernização da cidade.

Nas duas primeiras décadas do século XX, foram principalmente os grandes fazendeiros ligados à indústria do café e aos negócios de exportação que constituíram o que se pode chamar de “elite política e cultural de São Paulo”, e não os novos-ricos imigrantes estrangeiros.

Esses grandes fazendeiros desempenharam continuamente importantes cargos políticos, exercendo de alguma forma o controle da máquina do governo, utilizando-a em favor de seus interesses. Seus poderes na política nacional não eram poucos, já que todo impulso na economia do país e em sua própria expansão procediam unicamente da demanda externa, do interesse de certos países na compra de matérias-primas brasileiras.

Esse início de século está bem representado na obra de Alfredo Mesquita, por exemplo, em sua peça teatral *Em família*. O texto acompanha a vida de quem enriqueceu às custas da comercialização do café e depois enfrentou a crise de 1930, passando por grandes dificuldades impostas pela falta de capitais e pela surpresa de uma quebra tão brusca na economia. Nessa peça Alfredo Mesquita não se ateu ao problema financeiro, uma vez que utilizou a crise como pano de fundo para descrever a futilidade em que muitas famílias paulistas viviam, esbanjando o dinheiro ganho no sustento de uma vida frívola, consumista, composta por viagens, roupas e modismos.

Na passagem do século XIX para o XX, em poucos anos a capital paulista consolidou-se como centro capitalista, cultural, integrador regional, mercado distribuidor e receptor de

produtos e serviços, fatores nitidamente vinculados ao crescimento da produção econômica. Novos rumos do crescimento capitalista canalizaram capitais do setor cafeeiro para a indústria nascente – sobretudo aquela relativa à elaboração de têxteis – juntamente com a política desencadeada pela cafeicultura paulista, estimulando e promovendo intensamente a imigração de mão-de-obra, em proporções bem superiores às possibilidades de emprego no campo, o que favoreceu o crescimento da população urbana. Assim, em momentos de queda do preço do café, a evasão dos colonos do campo era acentuada, provocando acúmulo de trabalhadores na cidade.

A atração exercida pela cidade prosseguiu ao longo do século XX: trabalhadores pobres, migrantes de outras regiões do país e imigrantes eram atraídos pelas oportunidades de trabalho na nascente indústria, nas obras da cidade, nos serviços públicos e nas diferentes atividades de comércio, mas o fluxo excedia largamente as necessidades do mercado, aviltando os salários e gerando formas múltiplas de trabalho temporário e domiciliar, subemprego e emprego flutuante. Ampliava-se o número de indivíduos que garantiam sua sobrevivência por meio de ocupações casuais, às custas de improvisação de expedientes variados, muitas vezes eventuais e incertos. Tudo isso constituiu material para a elaboração dos trabalhos de Alfredo Mesquita.

Um amplo contingente de homens, mulheres e crianças desenvolveu uma experiência cumulativa de improvisação, sem esquecer que essas atividades foram exercidas não só pela impossibilidade de sua absorção pelo mercado formalizado: muitas vezes, o trabalhador optou por não se incorporar ao trabalho assalariado (Matos, 1996).

Conjuntamente com a intensificação industrial e comercial, a cidade de São Paulo se modificava: quarteirões e mesmo bairros diferenciavam-se de acordo com a predominância das atividades ali estabelecidas; ruas, vilas e cortiços ou malocas, povoados sobretudo por imigrantes e seus descendentes, mostravam a latência de um espaço entre a casa e a rua em que ocorriam trocas permanentes, estabelecendo relações dinâmicas e criando laços de solidariedade e estratégias de sobrevivência. Alfredo Mesquita foi, por excelência, um intelectual que contribuiu para o progresso cultural da cidade de São Paulo, descrevendo, em boa parte de sua obra literária, os espaços característicos formados ao longo da história de São Paulo. Em *Silvia Péllica na Liberdade* retratou a cidade na passagem para o século XX. Em seus livros de contos, Mesquita apresentou a cidade em pleno desenvolvimento cultural.

O crescimento da população gerou uma verdadeira metamorfose na cidade, associada à presença acentuada de imigrantes. Novos territórios se constituíram e passaram a receber as marcas dos grupos que ali se instalaram: os italianos no Bexiga, os japoneses na Liberdade, os

judeus no Bom Retiro; os sírio-libaneses na Rua Vinte e Cinco de Março; os portugueses sobretudo em Santana e no Sumaré, mas também distribuídos em toda a cidade; mais ocultos, os redutos dos negros na Barra Funda e na Casa Verde. Algumas dessas paisagens urbanas serão objeto da obra literária de Alfredo Mesquita, apresentando personagens que compunham o cenário desses bairros paulistanos. No conto “Nosso filho”, por exemplo, as personagens transitam pelos bairros de Perdizes e de Santo Amaro; em “A atração”, a Várzea do Carmo, o Largo da Sé e a Rua Wenceslau Braz compõem a trajetória da personagem principal, Dona Sofia.

Nas artes, São Paulo iniciou seu movimento de modernização com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Luís Aranha, entre outros intelectuais e artistas. Em 1922, esse grupo deu corpo a um movimento cultural que assimilava as técnicas artísticas modernas internacionais e que ganhou notoriedade na célebre Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal. Fato é que a Semana só pôde realizar-se graças ao empenho e ao apadrinhamento de Paulo Prado, evidenciando um estreito relacionamento entre os modernistas e a oligarquia cafeeira. À primeira vista pode parecer paradoxal o apoio que esse setor da sociedade, sempre tão aliado à tradição e ao conservadorismo da política cafeeira, deu ao grupo de intelectuais que defendiam o progresso, a urbanização, a atualização e a modernização, aspectos mais associados às transformações da indústria que à civilização do café. De fato, foi o surto industrial que trouxe à cidade a imigração, o crescimento urbano, um cosmopolitismo comparável ao dos grandes centros europeus, e conceitos como rapidez, economia, racionalização e síntese. Mas é preciso observar que muitos dos mais importantes aristocratas do café já haviam começado a se aventurar no terreno industrial, diversificando sua produção entre o mundo agrícola e o industrial. Se os “capitães de indústria” – em boa parte, ricos imigrantes europeus que ascenderam economicamente graças ao trabalho fabril paulista – não tinham vínculos com esta terra e não lutavam pelo poder político, uma vez que se satisfaziam com o sucesso econômico, os barões do café buscavam uma legitimação para seu poder e para a tradição de seus sobrenomes.³ À medida que os modernistas buscavam valorizar o caráter nacional brasileiro, em oposição à importação de modelos europeus ocorrida anteriormente, revestiam de magnitude o passado e a tradição brasileira. Assim, a aristocracia paulista abrigou os intelectuais modernistas em seus inúmeros “salões” reunidos semanalmente, em relação de mútua autoproteção.

³ Conferência realizada por Mário de Andrade na Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, em 1942. Em ANDRADE, 2005, p.241.

Com base nesse ambiente social, São Paulo assumiu na época a ponta de lança cultural do país. Embora o Rio de Janeiro fosse uma cidade mais populosa e de caráter muito mais internacional, visto ser porto de mar e capital do país, São Paulo era muito mais moderna espiritualmente, pois a economia cafeeira e a conseqüente atividade industrial a obrigaram a se manter comercialmente viva e tecnicamente atualizada com o restante do mundo.

Paulo Prado reuniu-se a René Thiollier e Graça Aranha e conseguiu reservar o Teatro Municipal de São Paulo para os artistas modernistas pelo período de uma semana, viabilizando o evento que hoje representa o início e a afirmação da nova escola modernista no Brasil. E assim foi inaugurada oficialmente a página da Arte Moderna na história brasileira.

O Teatro Municipal permaneceu aberto na semana de 11 a 18 de fevereiro de 1922, com a realização de espetáculos nos dias 13, 15 e 17. As atividades previstas abarcavam as mais diversas áreas: poesia, literatura, música, pintura, escultura e arquitetura. Exposições, palestras e recitais ocupavam os períodos da tarde e da noite, com o Municipal atingindo uma lotação memorável em todos os dias da Semana. A manifestação do público era de indignação e desaprovação perante o que se via e ouvia, de forma que ao final de cada sessão pilhas de bilhetes e cartas anônimas eram deixadas no teatro em uma demonstração de revolta e discordância. As vaias foram volumosas e marcaram quase que a totalidade das apresentações.

A iniciativa de se fazer uma Semana de Arte Moderna em São Paulo foi muito importante para que essa nova estética e mesmo essa visão de mundo vingassem em terras brasileiras, uma vez que o evento foi responsável por uma mudança de escala na divulgação das propostas dos modernistas. Muitas das obras apresentadas na ocasião não eram inéditas, uma vez que a maioria dos artistas não teve tempo hábil para produzir peças exclusivas para a exposição – note-se que a produção moderna paulista se iniciara com a exposição de Anita Malfatti, em 1917. Mesmo assim, a Semana ganha importância e torna-se um marco histórico, um divisor de águas. Afinal, levanta questionamentos sobre uma nova estética que possivelmente seria mais adequada à nova São Paulo – moderna – que se configurava e, além disso, contesta toda a “instituição arte” que vinha sendo produzida nos mesmos moldes desde o final do século XVIII.

O teatro brasileiro, entretanto, prosseguia na rotina das décadas anteriores, sem um movimento que alterasse efetivamente o domínio da comédia de costumes.

Alfredo Mesquita comenta a Semana de Arte Moderna, e em suas palavras percebemos que enaltece São Paulo em comparação ao Rio de Janeiro. Nesse sentido, busca dissociar a cidade da pecha de provinciana, seguindo os passos de um movimento em que a

elite local vinha se empenhando já por vários anos. Mas notemos que o dramaturgo não fala da situação teatral paulistana, que ainda não estava sofrendo um processo de modernização comparável ao das artes plásticas:

Naquele tempo, no tempo da [livraria] Jaraguá, e mesmo antes já se abriam exposições memoráveis em São Paulo, como as exposições de duas pioneiras corajosíssimas, que foram Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Foram elas as primeiras a ter coragem de fazer exposições de pintura moderna em São Paulo. Depois veio Segall ... Aqui expôs desde muito cedo o falecido Di Cavalcanti. Tristeza! ... Pois bem, o Di morou em São Paulo, expôs aqui justamente quando eu o conheci. Eu era pequeno ainda e ele amigo do meu irmão Julinho. Frequentava nossa casa da Rua Albuquerque Lins ... Depois surgiu o Portinari, paulista de Brodowski, que fez exposições em São Paulo... Tudo isso, porém, mostra que São Paulo não era tão provinciano quanto diziam, tão atrasado, que havia interesse por coisas de arte, na nossa cidade. Havia o que ver, e, sobretudo, havia – sempre houve – ideias novas no ar...⁴

Os artistas assumiram sua condição de vanguarda e, conscientes de seu papel histórico na atualização da cidade de São Paulo, uniram forças para tirar a Arte Moderna da situação de marginalidade na qual as instituições tradicionais a confinavam. Esses jovens reivindicavam para a Arte Moderna o *status* de única forma de expressão capaz de representar São Paulo em sua nova era.

Barbara Heliadora comenta o momento histórico vivido pelas artes cênicas em relação a outras formas de se fazer arte no Brasil:

Se o teatro brasileiro foi a grande ausência na Semana de Arte Moderna de 22 (o pobre não tinha sequer um academismo a ser atacado), ele aos poucos foi caminhando – mesmo tropeçando aqui e ali – no sentido de ser, por um lado, mais aceito como legítimo, e por outro finalmente integrado no abrasileiramento geral das artes, ou seja, na busca da consciência de uma cultura própria, embora necessariamente tão inserido nos conceitos gerais de sua forma específica quanto o são as manifestações em outros países. (em Faria; Arêas; Aguiar, 1997, p.44)

⁴ MESQUITA, Alfredo. “No tempo da Jaraguá / O desempenho dos jovens dos anos 40”, nov. 1976. AESP, Arquivo Alfredo Mesquita.

Um comentário de Alfredo Mesquita sobre São Paulo corrobora a afirmação de Bárbara Heliodora, de que em 1922 as artes cênicas ainda não eram desenvolvidas na cidade:

Foi aqui que se realizou a “Semana de Arte Moderna” de 22, organizada meio por piada, mas que acabou tendo importância capital na vida cultural do nosso país. Seríssima. E, desde que estamos na Pinacoteca, inaugurando uma exposição de desenhos, acho melhor falar apenas das artes plásticas, em ligação com a Semana de Arte Moderna.⁵

Com a quebra da bolsa de valores de Nova York, o encadeamento das forças políticas que mantinham o equilíbrio da República Velha alterou-se, e logo estourou a Revolução de 1930. A década que se principiava foi um momento decisivo para a cidade São Paulo, marcado principalmente pelas grandes transformações no campo da cultura e da educação e pelos infortúnios na política. As desavenças entre o governo federal e a elite política, representada pelos setores agroexportadores do estado, levaram à Revolução Constitucionalista de 1932. A cidade de São Paulo vivia a guerra, os voluntários se alistavam e muito das contribuições recebidas provinham da população atemorizada:

As notícias nos deixavam preocupados. Mortes, combates, coisas horríveis. Gostaríamos de estar em São Paulo, ajudando. Sabíamos que as mulheres paulistas das mais diversas classes sociais estavam unidas numa só bandeira. Senhoras de todas as idades cozinhavam, davam assistência nos hospitais, ofereciam suas próprias joias para a Revolução. O dinheiro já não circulava como antes. (Penteado, 1976, p.110)

Diferentemente de Yolanda Penteado, senhora da elite que identificava uma participação feminina importante na mobilização de guerra e lamentava-se da sua ausência no palco dos acontecimentos, o jovem membro da família Mesquita, Alfredo, conheceu diretamente as agruras das batalhas. Ele foi convocado, lutou com denodo e tornou-se um adepto de toda a simbologia do movimento, não sem entendê-la criticamente, às vezes sarcasticamente.

⁵ MESQUITA, Alfredo. “No tempo da Jaraguá / O desempenho dos jovens dos anos 40”, nov. 1976. AESP, Arquivo Alfredo Mesquita.

Os intelectuais

Mesmo com a derrota de São Paulo e o conseqüente esvaziamento do papel antes desempenhado pelo estado no panorama político nacional, não deixaram de surgir instituições científicas e educacionais. Em 1934, Armando de Salles Oliveira, interventor federal no estado, dirigiu a criação da Universidade de São Paulo (USP) em comunhão com o grupo dirigente do jornal *O Estado de S. Paulo*, encabeçado por Julio César Ferreira de Mesquita Filho, irmão mais velho de Alfredo Mesquita. Esse grupo de políticos e intelectuais difundiu seu projeto de Universidade baseado na contribuição de intelectuais franceses, não somente propiciando um modelo para sua concepção, como também conferindo maior vitalidade às reclamações dos educadores.

A missão francesa que se integrou à Universidade de São Paulo deve ser entendida, por um lado, como um desdobramento do intercâmbio cultural entre o Brasil e a França (intensificado com a criação, em 1921, do Liceu Franco-Brasileiro) e, por outro, como uma consequência da aliança entre educadores profissionais e liberais doutrinários, articulados em torno de Júlio de Mesquita Filho. Enquanto os franceses chegavam a São Paulo para dar vida a um projeto para cujo formato, teor e direção eles supostamente poderiam e deveriam contribuir, no Rio de Janeiro (com exceção da Universidade do Distrito Federal, fechada no início do Estado Novo), eles se fizeram presentes por vias oficiais, com autorização direta de Vargas e com exigência básica de serem ligados à Igreja, para dar conta de um trabalho docente no âmbito de uma universidade sob controle confessional muito mais rígido e estrito. A estadia desses professores na antiga capital federal, além de curta, teve um “impacto intelectual mais modesto do que aquele exercido pela missão francesa na USP”. (Pontes, 1998, p.90) ⁶

Assim como a contribuição dos franceses foi decisiva para a implantação e consolidação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, também a influência francesa foi percebida na trajetória teatral de Alfredo Mesquita, que se inspirou no encenador francês Jacques Copeau para a formação da sua Escola de Arte Dramática em São Paulo, assunto que será aprofundado na terceira parte desta dissertação.

⁶ A frase citada no final do texto de Heloísa Pontes é de ALMEIDA, 1989, p.198.

Por serem treinados nas regras e costumes da competição acadêmica europeia, esses intelectuais empenharam-se para instituir aqui metodologias semelhantes. Como resultado, o sistema de produção intelectual, universitário e acadêmico criado praticamente não tinha raízes nas tradições brasileiras.

Gilda de Mello e Souza comenta seus tempos como aluna da Faculdade de Ciências e Letras, em que tudo envolvia a turma “numa doce miragem civilizada”. Os jovens Gilda, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Salles Gomes e Ruy Coelho “nutriam paixão pelo cinema francês” e gostavam de dançar e, sobretudo de cantar, “mas sempre canções francesas, nunca música brasileira” (Pontes, 1998, p.124).

A referência à França era constante no grupo, e a razão que os levou aos cursos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras foi exatamente a admiração que nutriam pela cultura francesa. E foi essa paixão pela cultura francesa que uniu Alfredo Mesquita – que frequentou uma série de cursos na recém-criada Faculdade de Filosofia e desde meados da década de 1930 vinha tentando inovar a dramaturgia paulista, como crítico e diretor de teatro – a esses jovens tão talentosos.

Como relembra Décio de Almeida Prado, “a nossa aproximação com Alfredo foi devida ao teatro. Ele tinha um grupo de teatro amador e me convidou, em 1939, para representar a peça *Dona Branca*, de sua autoria, e a Gilda para fazer um artigo para o programa. A partir daí, ele foi aos poucos se aproximando do nosso grupo”.⁷

Envolvidos em formar um novo parâmetro para a crítica cultural no país, criaram a revista *Clima*, primeiramente patrocinada por Mesquita, no ano de 1941. Entre outros resultados, a revista garantiu-lhes a condição de serem efetivamente conhecidos como promotores do meio intelectual e político e mesmo da geração mais ampla a que pertenciam.

Ao ver aqueles moços cheios de ideias, o empreendedor Alfredo Mesquita resolveu investir na institucionalização do grupo. Percebendo que eles precisavam de um meio para se expressar, procurou Lourival Gomes Machado, e decidiram então fundar um veículo para comunicação de seus pensamentos. Sem grandes discussões elegeram os responsáveis para cada seção do periódico, uma escolha que seria definitiva na carreira de cada um: Décio de Almeida Prado iria cuidar do teatro; Paulo Emílio Salles Gomes, de cinema; Antonio Lefevre, de música; Ruy Coelho, de temas variados; Roberto Pinto de Souza se ocuparia de economia e Antonio Candido, de literatura. *Clima* seria uma pequena revista, mimeografada,

⁷ Trecho de entrevista concedida por Décio de Almeida Prado a Maria Neuma Cavalcante (CAVALCANTE, 1978, p.214), citada em PONTES, 1998, p.96.

viabilizando a apresentação de pontos de vista do grupo. Mas foi o patrocínio de Alfredo Mesquita que deu à publicação um tom mais bem acabado, pois viabilizou a impressão ao obter anúncios que custeassem seus primeiros números. Quanto a esse incentivo, Mesquita costumava afirmar que “vendo tantos moços que pareciam capazes de dizer e fazer alguma coisa no campo da cultura, imaginou fundar com eles uma revista que lhes servisse de oportunidade para se definirem e de veículo para se manifestarem” (Pontes, 1998, p.96).



Figura 1 – Integrantes da revista *Clima* em 1941. Da esquerda para a direita, *em pé*: Antonio Branco Lefèvre, Décio de Almeida Prado, Paulo Emilio Salles Gomes e Roberto Pinto Souza; *sentados*: Alfredo Mesquita, Antonio Candido e Lourival Gomes Machado.

Fonte: Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

O primeiro número de *Clima*, publicado em maio de 1941, trazia o ensaio “Elegia de abril”, escrito por Mário de Andrade. Alfredo Mesquita adiante justifica a escolha desse crítico para abrir a publicação: acreditava que, sendo todos os integrantes desconhecidos para o grande público, nada melhor que um crítico consagrado para abrir caminho dentro da crítica brasileira:

Se pedimos (ao escritor) que se incumbisse de uma das apresentações, foi que seu nome nos apareceu mais indicado para tal fim. A escolha teve um sentido ou, por

outra, vários sentidos: em primeiro lugar, *Clima* é uma revista de gente nova e desconhecida, gente que poderia parecer por demais ousada apresentando-se a si mesma e que, a seu próprio ver, precisava de uma apresentação feita por pessoas de reconhecida autoridade. Ninguém mais do que Mário de Andrade estava nessas condições.⁸

Alfredo continua afirmando sua crença nos “moços de *Clima*” e enfatiza a necessidade de cultura para o país, ideal pelo qual sempre lutou:

Mocidade digna desse nome, cheia de coragem, de desprendimento, de entusiasmo que se interessa por coisas sérias, que pensa e produz ... mocidade cheia de promessas, que representa o futuro do país, de um país novo como o nosso, cujo maior, mais sério problema é, sem dúvida, o problema cultural.⁹

A revista circulou de maio de 1941 a novembro de 1944, em dezesseis números. Mas o grupo de jovens intelectuais sancionava, em sentido implícito, certa distância social em relação às manifestações da cultura popular. Assim, enfrentaram algumas críticas e acusações centradas no fato de que escreviam uma “revista de e para elite”. Sem dúvida, a oposição entre elite e massa, traduzida pelo par “cultura erudita” e “cultura popular”, revela uma dimensão importante da experiência social dos editores de *Clima*. Eles se mantinham presos, no período, à compreensão que a elite paulista sustentava sobre a natureza social e cultural.

Houve duas fases de *Clima*: ela foi apolítica, no primeiro momento, e comprometida, no segundo momento. Por causa das origens sociais semelhantes de seus membros, o primeiro momento da revista tinha uma criação idealista, no sentido de elevar a cultura acima das desavenças políticas. Esse período compreende as revistas de número 1 ao número 11, onde aparecem: o “Manifesto” – número 1, escrito pelo membro da elite paulista e intelectual Alfredo Mesquita, mas assinado “Redação”; e a “Declaração” – número 11, redigida pelo crítico Paulo Emílio Sales Gomes e assinada por todos os redatores. Alfredo Mesquita permaneceu na revista apenas até o número 7, não participando portanto da fase de transição e consequentemente da fase política de *Clima*.

No número 12, o “Comentário” representou a transição dessa fase apolítica para um amadurecimento da revista, no sentido de se ocupar mais enfaticamente com a política.

⁸ Trechos do manifesto escrito por Alfredo Mesquita e assinado sob a forma de “nota da redação”, *Clima*, n.1, São Paulo, maio de 1941, p.3.

⁹ *Ibidem*, p.4-5.

Do número 13 ao número 16 – a “segunda fase” –, a revista foi gradativamente se politizando, ficando cada vez mais radical, até uma atitude francamente empenhada.

A atuação do grupo foi decisiva tanto para a construção de experimentos culturais de ponta – no teatro, nas artes plásticas e no cinema – como para a edificação de bases intelectuais mais acadêmicas na análise da produção cultural em geral, e literária, em particular.

Alfredo Mesquita, na década de 1940, caracterizou-se por conferir importância às ideias relacionadas ao teatro. Nesse sentido, foi um pioneiro em São Paulo, uma vez que, como já observamos, a vida cênica não se constituía em importante atividade do ponto de vista do poder estabelecido, não recebendo assim incentivos ou recursos necessários ao seu desenvolvimento. Mais adiante nos deteremos na análise das contribuições que esse teatrólogo conferiu ao teatro paulista e conseqüentemente brasileiro.

Nas décadas de 1930 e 1940, os planos de intervenção urbana de Fábio Prado e Prestes Maia (conhecidos como “Plano Avenidas”) priorizaram a centralização, o expansionismo, a verticalização e o rodoviarismo, constituindo uma malha viária racionalizada capaz de dar conta do crescente número de automóveis. Abria-se caminho para a expansão urbana ilimitada, tanto vertical como horizontal, incentivando a expansão imobiliária e praticamente passando ao largo das questões sociais e habitacionais.

O crescimento da cidade diversificava as possibilidades de emprego e atraía também migrantes do Nordeste e do interior do estado de São Paulo. Além disso, novas levas de imigrantes continuavam a chegar, formando um mosaico de grupos étnicos, e seus descendentes simultaneamente desejavam se incorporar e se diferenciar. A década de 1950 foi caracterizada em São Paulo por certa euforia, durante o governo de Juscelino Kubitschek (1955-1960), pois a cidade viu a industrialização acelerada, a penetração do capital estrangeiro, a modernização da produção e a disseminação de certos bens de consumo, em particular os automóveis.

Durante esse período, Alfredo Mesquita atuou como mecenas e descobridor de talentos para o cenário teatral nacional. Foi criador da Escola de Arte Dramática em São Paulo, escreveu contos e peças, encenou-as, dirigiu-as e produziu-as, enfim, sua atuação complexa estendeu-se da criação de textos ao fomento às artes cênicas. Sua presença fundamental na cena paulistana por volta da metade do século XX exige atenção dos estudiosos do teatro, e a próxima parte deste trabalho pretende oferecer uma contribuição nesse sentido.

2

A personagem

Alfredo César Ferreira de Mesquita, ficcionista e mecenas, criador e incentivador das artes cênicas paulistanas, nasceu a 26 de novembro de 1907 na cidade de São Paulo, no bairro da Liberdade. Várias gerações de seus antepassados, membros de tradicional família patriarcal paulistana, estiveram ali instaladas.

Seu pai, Júlio Mesquita, era empresário e jornalista, proprietário de *O Estado de S. Paulo*, jornal de grande influência na cidade de São Paulo e de caráter liberal. Júlio casara-se com uma jovem pertencente ao patriciado cafeicultor paulista, Lucila de Cerqueira César, filha do senador José Alves de Cerqueira César (1835-1911), que fora vice-governador do estado, e de Maria do Carmo Salles, irmã de Manuel Ferraz de Campos Salles, presidente da República. Alfredo, portanto, foi fruto do que mais caracteristicamente podemos identificar como “as boas famílias” dominantes em São Paulo.

A perda da mãe muito cedo levou Alfredo Mesquita a ser educado pelas irmãs. Esther Mesquita, a mais velha – que fundaria a Sociedade de Cultura Artística em São Paulo e que atuava como tradutora e intérprete da língua inglesa –, foi a principal responsável por sua educação, influenciando-o no gosto pelas artes. Assim, entre a participação política disponível por meio da atuação dos familiares masculinos e a dedicação às artes proporcionada pelo contato estreito com a irmã, Alfredo optou pelo segundo caminho, afastando-se de uma vida política intensa, *stricto sensu*.

Aos 24 anos de idade, em 1932, Alfredo Mesquita formou-se pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Como era costume entre as famílias paulistanas aristocráticas enviar seus filhos ao exterior para completar seus estudos, Mesquita transferiu-

se para Paris, onde por quatro anos frequentou a Sorbonne, o Collège de France e a École du Louvre. Seguiu ainda o curso de Louis Jouvet no Théâtre de l'Athénée e o de Gaston Baty no Théâtre de Montparnasse.

Sua carreira de escritor iniciou-se em 1933, com a publicação do livro de contos *A esperança da família*. Sob esse mesmo título surge a primeira narrativa do livro,¹⁰ na qual o autor retrata a cidade de São Paulo da década de 1930. A metrópole latente aparece na obra definida por diversos ângulos, sobretudo por sua passividade ainda semiprovinciana. O enredo gira em torno da cena de costumes em que a família se agita, frenética, em função do baile no Club Paulistano onde Mirinha, a protagonista, procurará fígar um marido rico.

Alfredo Mesquita apresenta uma situação que poderia ser comum a uma família da época, considerando o estrato social retratado, mas ele descreve “a esperança da família” com toques de ironia, tornando Mira a heroína “salvadora” do grupo. Afinal, a função desempenhada pela protagonista na trama é que poderia afastar as dificuldades financeiras em que todos se encontravam.

Em “Cavação” o autor mostra a São Paulo dos bairros elegantes e afastados do centro, num embate entre os dois personagens principais: a empregada e o motorista. Já no conto “A atração”, a cidade ganha uma avaliação diferente das anteriores. Aqui, Alfredo Mesquita segue com coerência os meandros do raciocínio de uma funcionária, moça do interior, decente e solitária, vivendo na cidade de São Paulo, cidade dos escritórios, dos automóveis e bondes que circulavam incessantemente pela Praça da Sé, dos transeuntes frenéticos que desciam para a Várzea do Carmo pela Rua Wenceslau Braz. O autor descreve nesse conto personagens desprovidos de ambições, jogados à sorte, em vidas sem expressão. Dona Sofia é uma funcionária exemplar no trabalho, mas não possui vontade própria e é levada ao casamento pela situação imposta aos poucos por Joaquim. Este não trabalha, sempre pede dinheiro à mulher e força os encontros culminam no casamento. O autor focaliza as relações entre vidas medíocres, entre pessoas que muitas vezes não reparam na própria situação.

Mesquita inicia a narrativa do conto “Na zona” em um restaurante que, tarde da noite, está sendo fechado. Os personagens, estudantes boêmios ainda com vontade de vadiar, decidem ir ao bordel da “bigoduda Mère Machin”. A partir desse momento há uma reviravolta no conto, e a experiência rotineira se transforma em uma madrugada medonha. Surge no conto de Mesquita a mesma atmosfera de peças teatrais de Plínio Marcos, como *Navalha na carne* e *Abajur lilás*, que surgiriam décadas depois.

¹⁰ MESQUITA, 1985, contracapa. Posteriormente Alfredo Mesquita transformou esse conto em peça com o mesmo título, que focalizaremos mais adiante.

“A despedida” encerra o primeiro volume do contista de 25 anos. No enredo, Laurita e Osório, de passagem para a fazenda, pernoitam numa casa velha e mal-assombrada, Uritinga. A descrição dessa viagem, da estação de trem à fazenda, gira em torno da visão fantasmagórica do casarão que aparece em meio a relâmpagos, durante a noite. Nesse quadro, a tensão aumenta à medida que os pormenores vêm à tona: desgraças passadas, lutas políticas presentes, a oposição local caçada à bala, e Osório como opositor ao governo vigente. A interferência do sobrenatural torna-se não só aceitável como previsível, quando, por exemplo, estando todas as moças juntas no tétrico casarão, sem a presença dos homens para protegê-las, começa a ventar em apenas um dos quartos. Ao entrar, D. Colaquinha observa que o vento que as assustava cessa, e que o espírito de Osório aparece, despedindo-se.

Em 1935, dois anos após a publicação de *A esperança da família*, Alfredo Mesquita lança um novo livro de contos, intitulado *A única solução*. O comentário de Mário de Andrade nos ajuda a compreender como o autor forjava seus contos:

Alfredo Mesquita imagina e relata com malvadez implacável. Não tem um gesto de sensibilidade, não tem uma carícia de piedade para com os que se desgraçam em seus contos ... Ele escarafuncha, num desamor que assusta a chegada do mal. Não é um conformista. Ele mostra aquela força absurda de imparcialidade, que faz de Maupassant, mesmo nos seus contos mais imaginados, mais impossíveis de acontecer, o mais agnóstico, mais terrestre, mais materialista do realistas. (em Mesquita, 1985, contracapa)

O conto que dá nome ao livro, “A única solução”, se passa no interior da casa de uma família modesta, onde o protagonista recebe os pêsames sempre com a mesma frase, “Era a única solução” (Mesquita, 1985, p.106). Vizinhos, parentes, conhecidos, colegas de repartição, curiosos e empregados domésticos, todos entram e saem do sobradinho de bairro. No desfecho a personagem principal, seu Juvenal, não suporta ver a esposa morta e encontra a única solução, a morte.

Em “Manhã de agosto” Alfredo Mesquita mostra o mundo de D. Carlota, resumindo a dedicação intensa das “mulheres do lar” que, até a década de 1950, compunham grande parte da população paulistana feminina. O conto “Morro Verde”, por sua vez, é fundamentado na experiência do autor como combatente de 1932, o que vem corroborar a tese de que a Revolução Paulista foi feita em grande parte pela “nata” da sociedade paulista. Testemunho vivo de fatos ocorridos, Alfredo Mesquita descreve o burburinho na Estação de Quitaúna e a

partida do trem “ao som da banda, aos gritos de vivas a São Paulo” (Mesquita, 1985, p.168). Imagina-se que, no ambiente de ardor cívico pós-1932, Alfredo Mesquita tenha causado certa polêmica por sua posição neutra,¹¹ ao relatar suas experiências com certo tom de deboche, assinalando a fragilidade daquele movimento revolucionário, o despreparo e a confusão geral, além da semi-inconsciência daqueles diretamente engajados: os soldados, dos quais “o pequeno de Taubaté” (Mesquita, 1985, p.175) é um símbolo de sacrifício inútil.

“A negra” é quase um estudo sociológico do submundo dos marginais presentes na cena urbana das primeiras décadas do século XX, personagens que o progresso desenvolvimentista só iria multiplicar. Prova disso foi o autor assumir uma análise impessoal ao registrar friamente os fatos crus de uma realidade chocante, uma vez que a protagonista sofre maus tratos durante toda a vida. Alfredo Mesquita procura retratar a realidade, anulando ao máximo a interferência do sujeito que promove a análise.

Após escrever esse livro de contos, Alfredo Mesquita publicou o livro *Na Europa*, em 1936. A obra tem prefácio de Léo Vaz e é uma coletânea de crônicas enviadas ao jornal *O Estado de S. Paulo* durante a estada do autor no Velho Mundo.

Em companhia de Léo Vaz e de um casal de amigos Alfredo Mesquita visitou França, Inglaterra, Espanha, Holanda, Alemanha, Áustria e Hungria. Em muitos desses lugares, foi recebido por colaboradores do jornal e amigos da família – intelectuais, artistas e aristocratas europeus e diplomatas brasileiros.

“Partir é morrer um pouco...” (Mesquita, 1937a, p.13), assim começa Alfredo Mesquita seu livro. O ponto de partida foi o porto de Santos, depois houve uma parada em Las Palmas, nas Ilhas Canárias, de onde Mesquita avistou o pico de Tenerife “recortado sobre um céu de ouro” (ibidem, p.23); depois, os viajantes entraram pelo rio Tejo na terra de Camões, onde pararam por apenas duas horas.

Na França, Garric, professor de Alfredo Mesquita, mostrou-se inteiramente à disposição do grupo de viajantes. Garric estava trabalhando o tema “Impressões do Brasil” na época, e por esse motivo mostrou-se muito alegre em encontrar os brasileiros. Outro professor, Dumas, antigo colaborador do jornal *O Estado de S. Paulo*, foi outro dos acompanhantes nessa viagem.

Em Paris, Mesquita visitou a Sorbonne que, para ele, evocava um passado de estudo e de sabedoria, pelos grandes homens que a haviam frequentado. Observador da realidade à sua volta, reconheceu tipos clássicos da “classe estudantina” em meio à algazarra da sala de aulas

¹¹ Pois seu irmão Júlio de Mesquita Filho encabeçara a revolução.

onde se encontrava. Nada ouviu. Estava mal colocado, e o barulho era tal que não conseguia entender uma palavra do que se ensinava. Sentiu-se decepcionado. Perguntou-se se esses seriam os sábios do futuro. Havia imaginado muitas coisas a respeito da famosa universidade, mas a realidade não estava de acordo com seu pensamento e o jovem sentiu-se desiludido, como se o houvessem enganado, traído. Conformou-se, no entanto, e pensou que a mocidade estudantil é sempre a mesma. Naquele dia memorável o barulho não o deixou aprender muita coisa. À tarde frequentou ainda uma reunião com convidados importantes da política francesa, uma grande recepção diplomática a ele e aos seus convidados.

Na Espanha, Alfredo Mesquita mostra-se crítico ao descrever o que vê e sente: “Ali está instalado o Panteon da família real, solene e frio, de um mau gosto moderno...” (ibidem, p.126). Afirma ser Madri, sobretudo, a cidade do Museu do Prado. Mesquita apreciou particularmente a cidade de Toledo, o Alcázar e a Catedral de uma riqueza incomparável. Depois de um ligeiro descanso, a tarde foi dedicada ao pintor El Greco: “Foi aqui que ele viveu e sua casa é conservada como uma relíquia... nas suas últimas pinturas é que mais se nota a desproporção das figuras. Em Toledo pode-se observar essa evolução. Um céu digno de Greco” (ibidem, p.139). De Toledo, Alfredo Mesquita vai a Córdoba e descreve-a:

Em Córdoba o cenário de calma e recolhimento, rosas trepadeiras, perfume de jasmim, muralhas mouriscas, rebanho de cabras. De noite, bairro judeu, ruazinhas. O perfume que enche a cidade toda, a temperatura ideal, fresca e agradável como se recendesse uma casa em dia de casamento. Reina uma paz. (Mesquita, 1937a, p.140)

Além desses escritos de viagem, o dramaturgo encenou, ainda em 1936, duas peças de sua autoria, *Noites de São Paulo*, peça fantasia, e a comédia de costumes *A esperança da família*, que comentaremos mais adiante.

Entretanto, mais do que esses trabalhos, outra peça do período, não encenada, talvez concentre uma carga simbólica elucidativa de preceitos carreados por Mesquita ao trabalho intelectual. A leitura de *A Grã-fina* sugere um forte entrelaçamento entre biografia e criação ficcional. Primeiramente, porque todo o enredo se desenvolve no âmbito da elite proprietária paulistana, afinal o ambiente de educação e vivência familiar do autor. Mas, mais do que isto, o jogo ambíguo entre ironias – presente até mesmo no título – e emoções interdidas aos protagonistas poderia talvez representar os próprios limites do sujeito Alfredo Mesquita ao procurar o seu lugar em meio a uma sociedade em mudança e aos compromissos assumidos como representante da elite dominante.

A Grã-fina é uma mulher que, embora corrobore a estrutura social vigente, sofre na própria pele as imposições e os preconceitos da “manutenção da ordem” moral-simbólica, já que é a mulher madura que ousa transgredir em suas emoções e apaixonar-se por um homem jovem. Nas cenas finais, a personagem sucumbe ao jogo de forças confuso das interdições e desejos, perdendo completamente a razão. Isto é, ao autor, o refúgio na loucura pareceu uma solução denunciadora do peso dos preconceitos e penalizadora da ousadia.

Ao mesmo tempo, numa demonstração de ambíguas intenções dramáticas, Alfredo Mesquita evocou “divertimentos passados” para escrever uma peça que, como ele mesmo observa, frisava seu gosto pelas companhias francesas num momento em que pensava renovar o teatro nacional:

Assim, escolhi o ambiente luxuoso e de bom gosto, o clássico adultério mundano das minhas precoces preferências, a música, em surdina no primeiro ato, enfim, tudo o que me encantava nas Companhias Francesas no Municipal. (Mesquita, 1937b, p111.)

Reforçando a incongruência, Mesquita acrescenta a esse comentário que havia feito “pelo seu gênero e enredo” uma peça que não se enquadrava em “nossos meios teatrais: não existem para ela intérpretes, público, nem *metteurs-en-scène*”.

Já no prefácio do livro em que a peça está contida, Mesquita expõe seus gostos herdados de seus avós, os quais declaravam uma nítida preferência pelo teatro francês:

As minhas maiores sensações de menino foram as que me deu o teatro francês; Magnier, no *Cyrano*, Francen, no *Sansão* de Bernstein... E, de tudo, o que ainda mais me agradava eram as comédias sociais, passadas entre gente *chic*: adultérios elegantes, diálogos ao som de valsa tocada nos bastidores. Aquilo me deixava arrepiado. (Mesquita, 1937b, p.109)

E o autor reforça seu gosto elitizado pelo teatro francês:

Cresci, mudei de gosto, mas não muito... não trocava divertimento algum por uma peça de Musset representada na Comédia Francesa. Que delícia *On ne badine pas avec l'amour*... levado pela Ventura e Fresnay!¹²

¹² Angiolino Giuseppe Pasquale Ventura e Pierre Jules Louis Laudénbach, atores franceses do início do século XX.

Até que ponto o próprio Mesquita estaria, ele mesmo, exposto a dilemas angustiantes – viver na elite contra a elite, como em *A Grã-fina*; admirar o teatro tradicional francês e construir as bases para sua renovação no Brasil –, eis algumas das questões que podem ser levantadas a partir de análises suas sobre fatos vividos, situações sociais descritas por ele no mesmo período, e sua produção literária. Nesse sentido, tomem-se como exercício de reflexão os escritos produzidos sobre viagens à Europa e a experimentação de situações sociopolíticas conflitantes.

Como bom representante do pensamento teatral paulistano e de seu movimento de renovação, Alfredo Mesquita procurou manter-se atualizado em relação aos espetáculos apresentados fora do Brasil, verificando em suas viagens a influência do *vaudeville*, gênero ao qual ele se opunha:

Assisti em 1926, em Milão, a alguns espetáculos da Companhia Vergani-Cimara. Guardei ótima impressão de duas peças: uma, de Pirandello, *Fa lo stesso*; outra, de Nicodemi, *Chimere*, ambas bem feitas e bem apresentadas. Três anos mais tarde, encontrei a mesma *troupe* em Florença. Uma lástima! Levavam traduções de *vaudevilles* franceses, comédias musicadas sem o menor espírito. (Mesquita, 1937b, p.109)

Em seus escritos sobre o teatro de diferentes regiões do mundo, Alfredo Mesquita demonstrou não ser favorável a um teatro que defendesse abertamente causas políticas. Explicitamente, porém, apresentava-se como um batalhador pela melhoria da qualidade técnica do “nosso pobre teatro” (Mesquita, 1937b, p.111), da sua situação em um nível mais elevado culturalmente.¹³

Ouvi dizer que nos Estados Unidos o que impera são operetas de grande espetáculo, aliás, estupidamente montadas e desempenhadas... Há ainda o teatro alemão e o russo, ambos teatros ideais e, como se diz, *d'avant-garde*, mas como *não entendo* as línguas e muito menos *as ideias modernistas* que defendem, calo-me a esse respeito. (Consta ser teatro para gente superior e para arianos; não sou, infelizmente, nem um nem outro.) (Mesquita, 1937b, p.111, grifos nossos)

¹³ No sentido de apreender o teatro como um espírito que envolvia inúmeros elementos – atores, encenadores e técnicos de luz, entre outros – concentrados para funcionar harmonicamente com um único fim, a apresentação fiel ao dramaturgo, à obra.

A respeito da cena brasileira na década de 1940, o teatrólogo concentrava sua atenção no teatro cômico, que pelo seu discurso parecia ser o único gênero a vingar no país. Assim é que Leopoldo Fróes (1882-1932) e Procópio Ferreira (1898-1979) foram grandes comediantes, celebridades anteriores à renovação teatral promovida pelos grupos amadores e pelo Teatro Brasileiro de Comédia, este fundado em 1948.

Resta-nos o pobre teatro nacional; dependuramos uma furtiva lágrima em sua intenção. Esse coitado creio que nasceu morto. Há no repertório uma ou outra comédia de costumes bem apanhada e espirituosa e mais nada. Das nossas companhias salva-se, às vezes, um artista, quase sempre cômico, que tem suas piadas... Não há dúvida que houve o Fróes, um grande ator, talvez o único que tivemos na época contemporânea. Procópio é esplêndido no seu gênero. (Mesquita, 1937b, p.111)

Em 1938 Mesquita escreveu e publicou a peça *Casa assombrada*, e apenas um ano depois saiu do prelo *Dona Branca*, outra peça de sua autoria. Trabalhou como crítico teatral e cronista no jornal *O Estado de S. Paulo*, e em nova viagem para a Europa escreveu artigos datados de março de 1937 a março de 1938, posteriormente reunidos em livro de crônicas intitulado *Na Europa fagueira*, publicado em 1942. Neles está resumido o que viu, ouviu e sentiu durante a viagem, realizada às vésperas da Segunda Guerra Mundial. No momento em que Hitler subia ao poder e diversas convulsões sociais ocorriam ao redor do mundo, Alfredo viajava embalado por uma espécie de turismo cultural diletante e declarava sua total aversão à política:

Menino, disse-me ... você precisa deixar de escrever bobagens, literatura. Desta vez escreva sobre coisas sérias: política, ciência, comércio e indústria; é disso que os leitores do *Estado* gostam... Não nasci para viver momentos históricos e sim para aproveitar o que a existência tem de bom. Neste ponto divirjo do poeta: Quem passou pela vida em branca nuvem...¹⁴ Tomara eu... Enquanto isso Hitler põe toda a gente em pulgas, com os socos que se acostumou a dar na mesa da Sociedade das Nações. Mussolini assunta, descansando um momento depois de engolir a Abissínia. Veremos no que tudo isso dará. “*Qui vivra verra.*” Antes porém que aconteça algo novo, como dizem os puristas, vamos aproveitando estes últimos dias de mundo...

¹⁴ “Quem passou a vida em brancas nuvens/ E em plácido repouso adormeceu,/ Quem não sentiu o frio da desgraça,/ Quem passou pela vida e não sofreu/ Foi espectro de homem, não foi homem,/ Só passou pela vida, não viveu.” Francisco Octaviano de Almeida Rosa (1825-1889).

Vamos muito calmamente visitar Portugal ... Assistiremos depois à coroação de Jorge VI. Mais tarde visitaremos a Exposição de Paris. Vejam só a Espanha. Estive lá há tão pouco tempo! Tudo tão lindo, tão pitoresco, tão calmo! Hoje é aquela sangueira! Nem é bom falar! (Mesquita, 1942, p.11)

Em Paris, Mesquita visitou o museu militar, e dessa incursão apenas registrou um comentário evasivo: “conheci o Museu Militar, um dos mais ricos do gênero e de muita atualidade nestes tempos em que só se fala em guerras e armamentos” (Mesquita, 1942, p.36).

Talvez a sua educação, muito voltada para uma cultura elitizada – no sentido da erudição descartada do compromisso com as demandas abertamente políticas do tempo –, acarretasse falta de sensibilidade em demonstrar um pensamento crítico em relação a mudanças socialmente necessárias. Assim, quando tomava contato com a evidência escancarada da pobreza, Mesquita resignava-se a raciocinar apenas sobre o que pessoalmente lhe tocava tal circunstância. Por isso, quando esteve em Portugal, lamentou-se de que o país não pudesse lhe proporcionar maior deleite em sua viagem:

Ao lado, porém, dessa abundância, parede-meia com a opulência, a miséria mais negra... Infelizmente isso não é coisa rara em Portugal. O contraste é doloroso: nas ruas centrais, gente maltrapilha a mendigar; a dois passos das avenidas, em pleno coração das cidades, bairros lúgubres, que lembram “ghettos” da Idade Média; talvez seja *essa proximidade chocante que impede que o viajante tenha melhor impressão do país...* A gente não sente, a gente vê a miséria por toda parte. (Mesquita, 1942, p.66, grifos nossos)

Alfredo Mesquita também visitou Londres, onde presenciou a coroação de Jorge VI, e sobre a festa se pronunciou, apresentando diversos comentários sobre a população que ali se encontrava. Para melhor observar a cerimônia, ocupou um lugar suficientemente distante das mazelas da multidão, mas ao mesmo tempo capaz de avaliá-las visualmente. Seu lugar fora garantido e reservado com antecedência. Na mesma ocasião, as pessoas que não tinham lugares comprados dormiam pelas ruas a fim de guardar lugar e assim conseguir assistir ao espetáculo da realeza. Com certo horror grã-fino, Mesquita descreveu as pessoas que ali aguardavam a chegada do futuro rei e as perturbações a que se submetiam:

Coroação – um dos espetáculos mais espantosos que se possa imaginar. Por todo o percurso estende-se uma infundável onda humana que cobre as calçadas com

seus corpos caídos, largados, estendidos ou empilhados uns sobre os outros. Dá vontade de rir e dá medo. É uma cena impressionante de alguma catástrofe descrita por Wells, a própria imagem do fim do mundo. Toda a população de uma imensa capital morta ou agonizante em plena rua, vítima de algum cataclismo cósmico ou dizimada por alguma peste mortífera. São montões de corpos cobertos por capotes, cobertores, xales, jornais e de onde saem vozes, choros de crianças, roncos de gente que dorme. Sob a luz dos lampiões, ou na lividez do dia que nasce, *as fisionomias parecem exaustas, lívidas, vincadas e as bocas abertas, as pálpebras semicerradas, os cabelos despenteados dos adormecidos, vêm-se juntar a alusão horrível*. É a turba à espera da coroação ... Antes das cinco chegamos ao nosso “stand” em Parliament Square. É um dos mais bem colocados, mas qual não é a minha surpresa ao ver quase todos os senhores e senhoras que se dirigem para lá estão em grande “toilette”; fraque e cartolas cinzentas, vestidos compridos, chapéus ... Só estes ingleses se lembrariam de uma coisa destas. (Mesquita, 1942, p.108-110, grifos nossos).

Nesse momento, sua adesão ao projeto “da ordem” parecia explícita, na medida em que, apesar de a turba desclassificada sofrer as mazelas da “falta de cultura” e do comportamento inadequado, Mesquita via na cerimônia uma manifestação da preservação das tradições. Mas, em seu texto, esses valores não convivem placidamente com as mazelas populares, pelo contrário, parecem significar uma contraposição conflituosa. Enfim, “elevar o povo ao nível da ordem” e preservá-lo das novas formas de exploração, “a balbúrdia”, este parecia o escopo de suas atenções:

Sinto-me entusiasmado... ante este espetáculo formidável, único... tendo a impressão nítida do que isto *representa de grandeza, de potência, de disciplina anteposta à balburdia que vai pelo mundo. Um sentimento de segurança e de fé no futuro da humanidade enche os peitos. Ainda há alguma coisa de forte e de grande para lutar contra os extremismos delirantes que tentam tomar conta do mundo!* E é nesse momento, rodeado por toda a magnificência e glória, no coche dourado puxado por oito cavalos tordilhos... que passam os reis!... duas figuras históricas ou legendárias, representando a sólida base sobre a qual se ergue o Império: a tradição! (Mesquita, 1942, p.117-118, grifos nossos)

Uma análise simplista dessa exposição de conceitos poderia levar o analista a simplesmente identificar Mesquita com um arraigado conservadorismo e com o registro pacífico de sua aversão às mudanças sociais e políticas “de esquerda”, então em andamento.

Assim, relatando as mudanças ocorridas em Paris, tomada pelas forças da Frente Popular, o teatrólogo parece optar pura e simplesmente pela elegância aristocrática de Londres:

Nunca me acontecera tal coisa. Sempre cheguei a Paris como que em minha casa. Desta vez estranhei. Aliás, a cidade mudou mais neste ano e meio do que nos últimos cinco anos, isto é, *desde que começou a marchar para a esquerda*. Londres continua na sua elegância e aristocracia, enquanto Paris toma cada vez mais um aspecto “front populaire”, que não deixa de nos entristecer. (Mesquita, 1942, p.137-139, grifo nosso)

Sem dúvida o caráter elitista estava presente quando Mesquita mostrava-se avesso às “pessoas feias e mal vestidas”, que desconheciam o modo de vida “à paulista”, ou quando elas optavam por se entregar à influência americana na moda. Segundo ele, até a elegante Paris vinha sofrendo desse rebaixamento sociocultural:

Nos teatros, nos restaurantes, nos cafés, um *público pouco reluzente* substituiu a antiga e *requintada clientela*. Dizem que é a pequena burguesia que, temendo o futuro incerto, resolveu abandonar os velhos hábitos de economia, gastando o que tem e ganha, ao invés de guardar o dinheiro que pode vir a cair, mais dia menos dia, em mãos de terceiros... Talvez seja isso. O caso é que *essa gente feia, mal vestida*, vulgar, não só transformou o aspecto da cidade, como *fez que a alta roda se retirasse*, vivendo mais ou menos à paulista, isto é, fechada em suas casas, reunindo-se em jantares íntimos, em festas particulares, aparecendo raramente em público e, apenas, nas grandes ocasiões. Não foi só essa semelhança que notei entre a vida parisiense e a paulistana. Há mais. Há muita moça bonita bem vestida que anda pela cidade sem chapéu (em Londres vi a mesma coisa, sendo o *hábito de importação americana*); há jantares em que as senhoras se apresentam de vestido de noite e os homens de “paletósaco”, e dar voltinhas de automóvel ao sol posto é passatempo muito em voga. S. Paulo como sempre foi precursor... Logo, Paris mudou e, com franqueza, perdeu. Perdeu o aspecto aristocrático, fino, elegante. (Mesquita, 1942, p.137-139, grifos nossos)

Alfredo Mesquita declaradamente optava por associar-se apenas à nata da sociedade parisiense, na qual os homens e as mulheres vestiam-se de acordo com seu gosto aristocrático – fraques, cartolas, plumas, chapéus, joias. Nessas ocasiões Mesquita não

reclamava da gente feia, que só admirava um teatro de rebaixamento cultural. Entretanto, com a descrição de um baile em Paris denominado “Nuit de Longchamps”, Mesquita deixa entrever o jogo de conceitos ambíguos aos quais nos referimos:

Com 10 mil pessoas, inigualável... pessoas vestidas de grande gala. Que visão inédita, a dessas cinco mil casacas e desses cinco mil vestidos de baile... suntuosos. As maiores e mais ricas joias que jamais tenho visto – mantos reais feitos de peles raras... Era a ilustração colorida e movimentada de uma revista de modas, a ressurreição de uma festa colossal *de antes da guerra... desta época atormentada e mesquinha de guerras e revoluções*. Era uma festa de 1900, ou mesmo da Renascença, de uma dessas épocas privilegiadas, quando tudo se desenvolve harmoniosamente, tudo progride, artes e indústrias, e durante as quais, por um momento o mundo se equilibra numa pausa divina e delicadamente instável... (Mesquita, 1942, p.146-148, grifos nossos)

Ao mesmo tempo em que a visão idílica da elegância aristocrática aparecia como o limite do belo e do atingível, seu texto não deixa de apontar a “época atormentada e mesquinha de guerras e revoluções” que entravava o alcance do modelo de felicidade social por ele desenhado. O mundo real, composto pela mesquinhez, não parecia ser do seu agrado ou mesmo resultar de uma imposição das reivindicações das massas populares em guerra por direitos. A condição de desfrute da elegância proporcionada ao povo era também uma forma de participação que lhe estava sendo impedida pelos tempos de guerra e revoluções:

Entretanto de parte do povo, da massa, se preferem, que, do gramado ou das ruas vizinhas ao campo de corridas, vinha apreciar a passagem das altas classes não partiu sequer um protesto, um simples sinal de vaia, de irritação, descontentamento. Ao contrário, *o povo admirava, aplaudia, divertia-se despreocupadamente, interessava-se por tudo que via, sem dar mostras de nenhum ressentimento ou agressividade*. Sentia-se mesmo no ar a vibração de uma alegria coletiva e popular como uma noite de festa nacional. (Mesquita, 1942, p.148, grifos nossos)

Pareceu também a Mesquita importante denunciar que o mundo da elegância – de cujo convívio desfrutou também em Cannes, frequentando banhos de piscina, jantares, *boîtes*, em meio a gente rica e luxuosa – comportava um submundo crítico e reprovável, cuja descrição lhe interessava trazer à luz como “objetivo político” de seu teatro:

A aparência, os títulos, o luxo em que vivem não querem dizer nada. Se a gente pudesse ver o que vai por trás desse brilho todo, a luta terrível em que vivem pelo pão de cada dia, as histórias inconfessáveis em que andam metidos... tudo isso daria uma história (que algum dia ainda hei de escrever). (Mesquita, 1942, p.149)

E escreveu um conto denominado “Diário de um gigolô”, onde repete a mesma “estratégia analítica”, denunciando a hipocrisia do personagem “Mac-Norton, reconhecidamente o mais abalizado conquistador de milionárias septuagenárias; gasta tudo o que ganha, com as mocinhas de vinte e poucos anos... E assim por diante” (Mesquita, 1942, p.189).

O que se pretende evidenciar, portanto, é o jogo dialético de símbolos e conteúdos dramáticos, que nos trabalhos de Alfredo Mesquita aparecem de maneira conflitante e não apenas linear e objetiva, marcando uma relação ambígua que se apresenta também como motivo de encenação ou descrição, compondo a própria estrutura de sua personalidade de intelectual que pretende levar a “vida real” aos palcos. Diferentemente de uma absoluta alienação para com as questões políticas e sociais de seu tempo, Mesquita trabalha com as dobras e aflições conceituais da história de um favorecido membro da elite paulistana que decidiu abertamente representar os limites e as apreensões de uma sociedade em transformação.

Entretanto, quando na década de 1960 os dilemas sociais e as lutas revolucionárias se apresentaram de maneira explícita, com o movimento cultural universitário e juvenil lançando palavras de ordem com influências profundas no cenário teatral de São Paulo, o teatrólogo Mesquita se retirou da vida teatral, totalmente decepcionado. Agora as suas ambiguidades não mais refletiam problemas sociais relevantes. O diálogo com seus alunos da Escola de Arte Dramática pareceu, então, encerrado pelo avanço do projeto de “revolução social”, que teria subordinado completamente as suas intenções de um teatro elevado, voltado para educar a população. Esse aspecto será visto com mais profundidade na próxima parte deste trabalho.

Em 1942 Alfredo Mesquita fundou a Livraria Jaraguá. Num documento datado de novembro de 1976 e presente em seu arquivo (hoje disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo, AESP), denominado “No tempo da Jaraguá” – “O desempenho dos jovens dos anos 40”, Mesquita afirma ser uma pessoa antiquada, corroborando a ideia – que iremos sublinhar em outros pontos desta dissertação – de que era um homem de seu tempo, ou seja,

apoiado em virtudes das décadas de 1940 e 1950. Mesquita parecia consciente de sua incapacidade em atualizar os pensamentos em relação à continuidade histórica natural das relações político-culturais. Ao longo deste trabalho, continuaremos a destacar e reafirmar seus pontos de vista com base em seus próprios relatos, lembrando sempre que, como um indivíduo, a personagem analisada vive imersa em tramas complexas. Cada uma dessas tramas, devidamente analisada, colabora para a compreensão do desenvolvimento de nossa cultura teatral, campo em que Alfredo Mesquita atuou. Mas, voltando à época da inauguração da Livraria Jaraguá, Mesquita esclarece seu posicionamento:

Parênteses para confidências: sou antiquado, quadrado, “espojo-me”, como me disse alguém, na minha desatualização. Não creio que, espojar-me, não é bem meu gênero. Reconheço porém que sou totalmente desatualizado e, isso, assumo. Pelo menos nessa atitude, sou de hoje, não é mesmo? E, assim sendo, constato que tudo mudou. *E, eu não sou de hoje, sou daquele tempo. Do tempo da Jaraguá.* Num certo sentido acho que é melhor assim. Nada mais ridículo que velho que quer “permanecer”, manter-se na crista da onda. Coisa triste, ruim de se ver, ridícula até. Não. *Quando chega a hora, o melhor é entregar logo os pontos*, e não fazer como muita gente que eu conheço, que vive correndo atrás – eu ia dizer atrás do bonde mas, como hoje não há mais bonde, – digo: correndo atrás do metrô. É mais atual... (grifos nossos)

Alfredo Mesquita sonhava abrir uma livraria que colaborasse para a elevação do nível cultural que ele próprio, como representante de uma elite, procurava para a cidade de São Paulo, proporcionando um ponto de encontro entre artistas e intelectuais da época. Em outro relato, Mesquita nos conta como “achou” o local para sua empreitada:

Certa noite, depois do cinema... eu e Roberto estávamos passando pela rua Marconi quando vimos uma loja pra alugar. Estupenda! Roberto disse com ironia teatral, “Ih, Alfredo! Por quaisquer cinco, seis contos eles nos alugam”. Cinco, seis contos naquela época era uma fortuna! Mas, numa conversa em casa contei o caso a uma prima. *A prima contou ao pai, que era amigo do dono da loja a ser alugada. O pai falou com o proprietário e o senhor mandou dizer que alugaria o local por dois contos, um conto e quinhentos, preço perfeitamente aceitável, mesmo pra época. O ponto era ideal, porque o centro da cidade tinha justamente mudado do chamado “triângulo” e, atravessando o Viaduto do Chá, viera pro lado da rua Barão de*

Itapetininga. A rua Marconi era então uma rua elegante. A rua dos grandes costureiros: o Vogue, o Canadá, a Jeanne David, o camiseiro “Old England”, a Livraria Kosmos, um ponto enfim muito bom, além de ficar perto da Biblioteca Pública Municipal. Mais tarde, nessa rua da Jaraguá abriram-se umas cinco livrarias, contando com a nossa. O tamanho da nossa loja era ideal. Havia uma sala na frente, bastante boa, depois uma passagem...

O empreendedor gostaria que sua livraria tivesse um ambiente para acomodar os anseios “daqueles que gostavam de conversar sossegadamente sobre as coisas da cultura e do espírito, e onde se fizessem exposições” (Mesquita, 1942, p.149), e, no relato seguinte, conta o que impulsionou as transformações para que seu sonho se tornasse realidade:

Em 1940 ... aconteceu o que na minha família se chamou “o caso d’*O Estado*”. Foi quando, por ordem do ditador Getúlio Vargas, o Ademar de Barros escondeu armas no teto da redação do jornal e, depois, sob esse pretexto, nos tomou o *Estado*. O que nos deixou a todos mais ou menos sem meios de vida, precisando trabalhar para nos sustentar. Sobretudo, eu e minhas irmãs solteiras. A mais velha, Esther, começou a fazer traduções; eu fui trabalhar na Rádio Cultura, não a atual, a Rádio Cultura pertencente à família Fontoura. Assim fui radialista. Pois é, até isso eu fui. Em 1941, depois do “caso d’*O Estado*” consumado, a ideia da livraria com a sala de chá voltou à baila. Eu e meu velho amigo Roberto Meira ficaríamos com a livraria propriamente dita, enquanto a sala de chá ficaria por conta de minha outra irmã, Lia, que também queria trabalhar... No dia 9 de março de 1942, todos nós a postos, inaugurou-se a livraria e a sala de chá ... Aos poucos a Livraria Jaraguá se transformou no centro cultural que nós queríamos. (Mesquita, 1942, p.149)

Corroborando esse pensamento, Maria Lúcia Gama, em seu livro *Nos bares da vida* (1998), descreve assim a livraria Jaraguá:

uma livraria muito requintada na frente, um corredor e no fundo uma casa de chá, com broinha brasileira. Muitos intelectuais passam por ali, não é só um grupo fixo: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, e quando vêm do Rio: o José Lins do Rego, Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes.

Suas atividades como escritor não foram interrompidas, e, em 1944, Alfredo Mesquita publicou o único romance de sua autoria, a que deu o nome de *Vidas avulsas*. A obra, escrita

nos anos de 1930, 1934 e 1940 a 1942, tem 711 páginas que descrevem em detalhes a vida desordenada e sofrida de Mariazinha, que nasceu rica e elegante e ironicamente morreu pobre, atropelada por um ônibus no Viaduto do Chá, em São Paulo.

Mas não foi somente a adultos e a relatos de viagens que Alfredo Mesquita dedicou sua escrita: em 1945 publicou o livro infanto-juvenil *Silvia Péllica na Liberdade*, que conta as peripécias de uma garotinha adotada por Sinhá Lica no bairro da Liberdade, na década de 1920. Alfredo baseou-se em fatos vividos por seus avós, que realmente adotaram Silvia, menina que tinha problemas mentais e que morreu aos quinze anos de idade.

Alfredo Mesquita viajou ao Norte e ao Nordeste do Brasil e publicou uma série de reportagens, de 12 de dezembro de 1972 a 10 de junho de 1973, no Suplemento de Turismo d’*O Estado de S. Paulo*; posteriormente, no ano de 1974, reuniu esses registros no livro *Brasil – viagem ao Norte e Nordeste*.

Em 1977 Mesquita publicou o livro *Contos do dia e da noite*, que estava pronto desde 1972, mas permaneceu guardado durante cinco anos por desejo do autor. Nesse livro, aborda o fantástico em “A borboleta negra”; a saudade, em “A chácara revisitada”; e trata do tema da homossexualidade com delicadeza em “O olhar morteiro”. Estão ali também “Ahmad, olhos de tango”, retrato inesquecível de um gigolô, e “A suruba”, em que o erotismo caminha ao lado da sordidez, sem o menor traço de pudor.

“A chácara revisitada”, prosa poética, convida o leitor a entrar no mundo próprio de Dona Solange. Alfredo Mesquita tinha Eça de Queirós como um de seus escritores preferidos, e não poupou esforços em lembrá-lo; não por acaso alude a nomes de personagens como Maria Eduarda e Dâmaso, e à biblioteca do Ramallete. Há uma sensação de amor à vida, mencionando o que ela poderia proporcionar de mais requintado e, ao mesmo tempo, mais simples. O desfecho do conto é, ao que tudo indica, uma homenagem ao passado, ao passado do próprio autor.

Em “Olhar morteiro”, a homossexualidade é vista com finura e inteligência em seu princípio: Neguinho, o caboclo faceiro de “olhões de jabuticaba, tristonhos, pestanudos, os cabelos encaracolados que era ver um São João Batista” (Mesquita, 1985, p.290), nasceu com o fado pronto: “Tudo nele parece equivocara-se ao fazê-lo brotar menino, da aparência às inclinações, era feminino” (p.294). A narrativa segue a trajetória de Neguinho desde o nascimento até as manifestação do amor. Há, em todo o conto, uma sensualidade contida, coberta pelo “olhar morteiro” do forasteiro. Neguinho vai submeter-se ao seu destino “naqueles fundão do caliprá” (p.300). O conto descreve com verossimilhança o

comportamento e as motivações do protagonista, expondo ao leitor de antemão aquilo que Neguinho acabará por descobrir, impulsionado pela força do destino.

Em “Finíssima”, Alfredo Mesquita traz de volta seu mundo tão conhecido de luxo, gente chique, rica, de classe alta, que muitas vezes vive apenas de aparência. Os espelhos fazem parte quase integralmente da cena, são os interlocutores mais constantes da protagonista, que vive em função de sua imagem física e social, de mulher inteira, magnífica, invejável pelo seu nome e fortuna, prestígio clássico e presença de honra obrigatória em todo acontecimento importante. Seu principal objetivo: manter-se sempre em voga, no mais alto posto da sociedade, por sua postura de mulher exemplar.

Em “Ahmad, olhos de tango” é descrito o homem canalha em mínimos detalhes. A narrativa inicia-se com o abrir dos olhos do “gigolô” decaído no desordenado quarto de hotel, ambiente que mais parece um covil. O rito diário é descrito em longas páginas. Nada é esquecido pelo autor: desde o gosto na “boca seca e azeda”, a língua “amarela, granulosa, nojenta”, o “pau em riste” e a farejada no suor, até a “água, fria a princípio” e “um grande bem-estar físico, animal” (Mesquita, 1985, p.318), nenhum detalhe é esquecido. Intercalam-se na narrativa os pensamentos do protagonista – que oscilam entre as recordações da miséria vivida e da fútil riqueza presente – com a narração minuciosa de seus movimentos. Há outros dois personagens: sua parceira, a ricaça de vida oca, e o marido conivente, que “contracenam” com Ahmad.

Em “Ahmad, olhos de tango” e em “Suruba” não se apresenta mais a tranquilidade aristocrática das alamedas, dos casarões, a calma das ruas de subúrbio, nem o burburinho da Avenida Paulista que outrora o autor descrevia em seus contos. A cidade de São Paulo mudara, o ritmo de vida transformara-se, o número de pessoas que também habitavam a cidade aumentara e, por consequência natural, houve uma diversificação de caracteres e personalidades. Alfredo Mesquita acompanhou em seus contos as mutações ocorridas e correspondeu, assim, ao seu tempo e espaço. São Paulo perdera o ar daquela bucólica cidade da década de 1930, transformada em uma metrópole mais desenvolvida, porém mais degradada.

Em “Suruba”, Godofredo Nunes, o sonâmbulo, se vê envolvido em uma aventura horripilante, com suas “primas-de-longe” que percorrem os bares do centro de São Paulo até a casa das moças que “se erguia atrás de um portão de ferro estilo *art nouveau*” (Mesquita, 1985, p.367). Dentro da casa, Edo, como é chamado pelos amigos, sente cheiro de mofo misturado a um perfume adocicado de igreja, “tudo mal iluminado numa atmosfera abafada, corrompida...” (p.368). A partir desse momento o conto se desenrola cada vez mais medonho

e funesto, graças ao envolvimento do narrador com as personagens na trama. Mesquita desprende-se de qualquer pudor que possa lhe ocorrer e apresenta um quadro imaginário “misto de santuário, panteon familiar, lupanar e túmulo” (p.387).

Após os *Contos do dia e da noite*, Alfredo Mesquita escreveu o poema em prosa *As últimas férias*, no qual distancia-se do pessimismo e do desamor para tentar um mergulho compreensivo e abrangente, um olhar terno. Em 1984, inspirado pelo filme de Néelson Pereira dos Santos *Memórias do cárcere*, baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos, publica no *Jornal da Tarde* dois longos artigos sobre a experiência da Revolução Constitucionalista de 1932. Inicia os artigos declarando sua opinião sobre o cinema nacional: acreditava estar surgindo uma nova era, que deixaria para trás “as vergonhosas pornochanchadas nacionais que emporcalham as telas dos nossos cinemas... é início de uma nova era cinematográfica... chegou a hora de podermos apresentar em qualquer parte do mundo, em qualquer Festival Internacional”.¹⁵

Mesquita tomou parte da Revolução Constitucionalista como soldado do Batalhão Voluntários de Piratininga, mas foi preso na trincheira de Morro Verde, perto da estação Engenheiro Lefèvre da Central do Brasil, e levado para a cadeia de Bananal. Ao tomar conhecimento da chegada de Alfredo e de seu irmão Francisco Mesquita, o general Góes Monteiro, comandante das forças ditatoriais, chamou-os para uma conversa “que fora mais um monólogo do propriamente uma conversa”, segundo o próprio Alfredo Mesquita. Assim, após o “falatório” o general mandou-os levar, escoltados, a um restaurante próximo, para jantarem em companhia de três amigos, seus companheiros de cativeiro: o jornalista Marcelino de Carvalho, Adolfo dos Santos Júnior, engenheiro da Light, e Alonso Pereira da Rocha.

Embarcaram para o Rio de Janeiro, não em um vagão de passageiros, mas sim “num cubículo cuja mobília constava apenas de uma cadeira, um banco e uma mesa em que, nos revezando, podíamos nos sentar”. Ao chegarem ao destino, um veículo os esperava para levá-los à Casa de Correção.

Alfredo Mesquita descreve em detalhes as experiências vividas durante a Revolução de 1932, levando o leitor, obrigatoriamente, a apreciar momentos do caminho percorrido, muitas vezes agradáveis, outras vezes amargos, mas sempre embalados pela sabedoria de um letrado que se alimenta de sensibilidade e pelo *timing* que um homem de teatro pode obter ao longo de sua vida. Mesquita pouco recorda de seus dias vividos dentro das celas, junto aos

¹⁵ MESQUITA, Alfredo. Memórias da revolução de 32. In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 out. 1984. AESP, Arquivo Alfredo Mesquita, pasta 7302. Todas as citações seguintes provêm desses dois artigos.

presos comuns: “Nada de nada. Um vazio, um bloqueio total, como os entendidos me explicaram depois, pouco tempo faz: autodefesa ante lembranças incômodas – ou perigosas – que fariam por demais sofrer”.

Depois da transferência para a enfermaria da Casa de Correção graças à influência de Álvaro de Carvalho, suas memórias tornaram-se mais nítidas: “Nada a lembrar prisão. Limpeza, conforto”. Confortados pela nova situação, recebiam o almoço diretamente vindo da Confeitaria Colombo, a melhor confeitaria do Rio de Janeiro naquela época, com direito a risadas, leituras, cafezinhos e quitutes mais.

Mas nem tudo permaneceria assim. Certa noite foram acordados com a notícia de sua transferência da enfermaria da Casa de Correção para o presídio da Ilha Grande. Embarcaram no Custódio Mello, “aquele mesmo navio de sinistra memória magistralmente descrito pelo Graciliano Ramos nas suas pungentes *Memórias do cárcere*, em que, preso no Norte como comuna, seguiu para o Rio e mais tarde para a Ilha Grande, para onde também nós íamos”, identificados como “os doutores”. Ao embarcarem, tiveram o privilégio de se dirigir ao interior do navio, enquanto um dos companheiros, Alonso Pereira da Rocha, por não ser formado, nem “doutor”, fora separado do grupo, encaminhado diretamente para o porão “infecto e nauseabundo, abafado, escuro, num calor de fornalha, e lá largado”.

Mas isso não durou muito, e Alonso logo conseguiu juntar-se novamente aos amigos, para compartilhar com eles o chão duro do quarto onde foram instalados.

Perto dos outros presos, eles ainda se encontravam em posição melhor, guardadas as proporções: eram quase três mil homens. Instalaram-se em um dos quartos da prisão, ao passo que o restante agrupava-se nos corredores. Banheiro no interior do quarto não havia. Tinham de esperar que os ânimos se acalmassem: “Tivessem paciência, esperassem que as coisas fora, acalmassem. Então não percebiam a bagunça que ia no corredor? Tremenda. Vozerio, urros, palavrão”. Havia um banheiro coletivo, no final do corredor. Para chegarem lá, haviam de pular corpos estendidos ao longo da passagem. Além disso, a falta de água era algo constante e real. O grupo de Alfredo Mesquita conseguiu entrar em contato com outro, do qual fazia parte Henrique Bayma, fundador do Partido Democrático de São Paulo. Este grupo possuía água em abundância. Para conseguirem um banho, tinham de pular a janela, passar pelo pátio e subir outra janela, do alojamento em frente, graças a um lençol. Assim, seus privilégios continuavam, agora mediante sacrifícios maiores.

A comida, não era das melhores. Desciam em fila para se alimentarem, munidos de prato, colher e caneca de café. Os cozinheiros, “nus da cintura para cima e devidamente suados” os serviam por detrás de três tambores de gasolina e um saco de pão, postos na terra,

“igualzinho nas comédias de Molière, em ‘garçons’, cujas fardas resumiam-se, como na Martinica da canção francesa, a uma tanga apenas sobre a rudez forte, fortíssima, dos ‘milicos’ de cor”.

Em 1985, um ano antes de sua morte, surgiu a coletânea de *Contos*, última obra publicada em vida por Alfredo Mesquita.



Figura 2 – Alfredo Mesquita na redação de *O Estado de S. Paulo*, s.d.

Fonte: AESP, Acervo Alfredo Mesquita.

3

O Teatro

Nas primeiras décadas do século XX, os espetáculos teatrais do Rio de Janeiro eram muito diferentes daqueles encenados em São Paulo e nos outros estados, pois quase toda a produção teatral brasileira buscava chegar à capital da República. O Rio de Janeiro “guardava certos ares cosmopolitas de influência europeia, via Portugal”. Segundo David Mattos (2002, p.103), “no palco do atual teatro João Caetano transitaram todos os gêneros teatrais vigentes no século XIX, desde a tragédia, a ópera, a comédia, o drama e o melodrama, até a *féerie* francesa, com seus números de mágica, e também a farsa, o *vaudeville*, a burleta e os espetáculos de circo e de revista”. Nas palavras de Décio de Almeida Prado, “se em algum lugar pulsou com certa regularidade o coração do teatro brasileiro, terá sido certamente ali” (em Mattos, 2002, p.103).

Começaram então a ser nacionalizados e traduzidos os textos do teatro ligeiro francês, as operetas e o teatro musicado em forma de engraçadas paródias, adequadas aos modismos e anseios das plateias do Rio de Janeiro. Nelas ressurgiam os tipos cômicos populares e certas personagens típicas da vida nacional. Dessa maneira, viabilizou-se o caminho para o aparecimento e a evolução, poucos anos mais tarde, de um novo gênero de espetáculo teatral, o teatro de revista, considerado o estilo mais típico da cena teatral brasileira e o mais admirado pelas plateias nacionais.

Em 1922, enquanto em São Paulo acontecia aquela “alegria turbulenta e iconoclástica dos modernistas”,¹⁶ que culminou com a realização no Teatro Municipal da famosa Semana de Arte Moderna, desembarcava no Rio de Janeiro a companhia de revistas francesa Bataclan, dirigida por Mme. Rasimi. Sua presença na cidade marcaria um novo momento na história do teatro de revista brasileiro. De fato, apresentando espetáculos com cenários luxuosos e coloridos, realçados por belos

¹⁶ CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1965. p.149.

figurinos, por efeitos de iluminação e por lindas e formosas coristas que evoluíam no palco com seus corpos semidespidos, pernas esguias e seios fartos, tendo à frente a sedutora vedete Mistinguett, a companhia Bataclan introduziu nas revistas nacionais a *féerie*, o luxo, a fantasia e o culto da sensualidade.

Seguindo o modelo parisiense, novas companhias de revista surgiram no Rio de Janeiro, com destaque especial para a Tro-lo-ló e a Ra-ta-plan. Fugindo da popular praça Tiradentes ... a revista dominava a diversão noturna ... Havíamos nos desviado para o luxo e para o show. As mulheres estavam descobertas. Mas, ainda assim, a revista brasileira continuava a manter sua relação com a atualidade. A sátira política, o humor ferino, a crítica a acontecimentos imediatos, não haveriam de abandonar nossos palcos, ainda...¹⁷

A arte do espetáculo teatral em São Paulo no início do século XX não era propriamente um entretenimento urbano desenvolvido, não envolvia a cidade nem compreendia o sentido de desenvolvimento, diferentemente do que ocorria na cidade do Rio de Janeiro, onde a expansão do teatro de revista abrangia toda a capital, compreendendo certo número de artistas e comediógrafos nacionais. No Rio de Janeiro o teatro era tido como um entretenimento social, e nesse sentido movimentava a noite carioca. Nos palcos paulistas também se viam representações profissionais, óperas, espetáculos, comédias e operetas montadas por companhias estrangeiras, mas o público que frequentava esses acontecimentos cênicos era composto basicamente por pessoas da elite.

Em 1911, quando se inaugurou o Teatro Municipal, São Paulo já possuía salas de qualidade, como o Teatro Santana na rua Boa Vista, o São José no viaduto do Chá, e o Politeama no Anhangabaú, os quais recebiam com boas instalações as companhias estrangeiras que excursionavam pela América do Sul. A propósito, Décio de Almeida Prado escreve que

firmou-se, nos últimos decênios do século XIX, um roteiro artístico que abrangia cidades litorâneas como Rio de Janeiro, São Paulo (graças ao porto de Santos), Montevidéu e Buenos Aires. No verão europeu, que coincidia com o inverno ao sul do equador, os atores ou cantores líricos franceses ou italianos, em período de férias, uniam-se em grandes companhias, encabeçadas por duas ou três celebridades ... Durante a demorada travessia do Atlântico ensaiava-se o repertório, extenso e variado, porque cada espetáculo pouco tempo permanecia em cartaz, só se reprisando os de

¹⁷ VENEZIANO, 1991, p.44, citado em MATTOS, 2002, p.110.

maior sucesso. Dois gêneros figuravam no topo da hierarquia teatral: a ópera e a tragédia ... Antes de terminar o século, passaram pelo Brasil, além dos italianos Adelaide Ristori e Ermette Novelli e do francês Coquelin, as duas mais famosas atrizes de todos os tempos, Sarah Bernhardt e Eleonora Duse. (Prado, 1999, p.141-142)

Nas primeiras décadas do século XX, o teatro profissional paulista conheceu poucas realizações devidas à iniciativa local. Essas raras montagens restringiram-se a espetáculos que procuravam adotar a tendência predominante nos palcos cariocas, na linha do teatro de revista e das comédias de costumes.

Em 1916, a peça *Reisada*, escrita por Afonso Arinos de Mello Franco, dramaturgo mineiro radicado em São Paulo, foi apresentada pela e para a alta sociedade paulistana no Teatro Municipal. Alfredo Mesquita, que na época tinha apenas oito anos de idade, recorda esse acontecimento:

Afonso Arinos ... fez uma peça chamada *Reisada* ... as moças e rapazes da sociedade tomaram parte. Meus irmãos e irmãs participaram. Eu me lembro de tudo isso porque me impressionou. Lembro até dos menores detalhes. Minhas irmãs não queriam ir, de jeito nenhum. Elas diziam: “Onde já se viu a gente no palco do Teatro Municipal?”. Papai ponderava: “uma coisa feita pelo Afonso Arinos deve ser uma coisa bem feita. Vocês têm que ir”. Então foram, representaram – só dançaram – e no fim adoraram... Foi uma coisa muito bonita, bem feita, um sucesso enorme... Afonso Arinos disse que tinha uma peça de sua autoria chamada *O contratador dos diamantes*, que se passava em Diamantina, e garantiu que ia à Europa e quando voltasse ele ia encená-la. Foi à Europa, sim, mas morreu no dia que chegou a Barcelona.¹⁸

Com a morte do marido, a viúva Antonieta Prado Mello Franco, filha do conselheiro Antônio Prado, decidiu ela mesma dirigir *O contratador dos diamantes*, em 1919. Nessa montagem, a viúva do dramaturgo permitiu que Alfredo Mesquita, então com 11 anos de idade, frequentasse os ensaios do espetáculo. Mais tarde, analisando o período, Mesquita afirmou que esses dois espetáculos estavam ligados aos primórdios do verdadeiro teatro cultural paulista. Continham propósitos que ele via como existentes na renovação da cena

¹⁸ Depoimento de Alfredo Mesquita, revista *Dionysos*, Rio de Janeiro, n.29, 1989, p.163.

brasileira, um teatro de equipe, baseado em ensaios e estudos, contrapondo-se ao teatro de revista, característico da década de 1920.

A ação de *O contratador dos diamantes* se passa no Tijuco – hoje Diamantina –, centro do distrito diamantino da capitania de Minas Gerais na segunda metade do século XVIII. O drama histórico de Afonso Arinos movimentou a cidade de São Paulo e contou com o apoio do então prefeito da cidade, Washington Luís, e de boa parte da elite que havia participado da montagem de *Reisada*.

Além de ceder o Municipal para realização do espetáculo, Washington Luiz acompanhou de perto os ensaios, ajudando a viúva nas dificuldades que porventura enfrentasse (Penteado, 1976, p.71). Porém, por mais que os esforços do prefeito auxiliassem a concretização dessa montagem elegante, não se pôde evitar o adiamento, por 48 horas, da estreia. Acontece que São Paulo já era nessa época uma cidade industrializada, e, com as transformações sociais originadas com a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa, “as greves de operários eram contínuas” (p.71). Nem mesmo as costureiras deixavam de participar desses movimentos, e, no dia 9 de maio, o *Correio Paulistano* trazia a seguinte notícia:

A greve das costureiras que se manifesta nas mais importantes casas de confecção e modas, nesta capital, prejudicou, como era de esperar, o trabalho de feitura dos vestidos para os personagens da peça *O contratador dos diamantes*, a ser representada no Municipal. (Penteado, 1976, p.71)

Ironicamente, o figurino dos atores coadjuvantes era constituído de roupas de época, trajas longos à moda de Luís XV, bordados com fios de ouro. Eram 16 pares de atores que deviam dançar um minueto, executado por orquestra sob a regência do maestro Francisco Mignone (Mattos, 2002, p.131).

Além dos protagonistas,¹⁹ subiram ao palco do Teatro Municipal Yolanda Penteado, Júlio de Mesquita Filho e Marina Vieira de Carvalho – sua futura mulher –, Maria Helena e Yolanda Prado, Lia Mesquita – irmã de Alfredo – e outros jovens da alta sociedade paulista.

Não é demais lembrar que o jornal *O Estado de S. Paulo* deu grande contribuição para essa montagem, publicando resenha de página inteira no dia da primeira apresentação do

¹⁹ MATTOS, 2002, p.131. Na distribuição dos papéis, a personagem-título, a do contratador, ficou para Eduardo Aguiar de Andrada, e da esposa, dona Branca, para Eglantina Penteado da Silva Prado. A personagem do fidalgo português foi para Goffredo da Silva Telles, e a do Ouvidor, para René Thiollier.

espetáculo, 13 de maio de 1919. E assim o cronista do jornal anunciou a encenação de *O contratador dos diamantes*:

Não é um espetáculo vulgar o que hoje se realiza no Teatro Municipal para a representação do *Contratador dos diamantes*, do saudoso escritor brasileiro Affonso Arinos. É antes um acontecimento artístico verdadeiramente notável e revelador de uma cultura que dia a dia se aprimora e encontra as suas origens nas melhores tradições nacionais, produto, por sua vez, da civilização.²⁰

Conforme as observações do cronista, a atualidade dessa representação residia no fato de que a sociedade paulista já havia conquistado um grau avançado de cultura. Isso deixa clara a necessidade que a alta sociedade paulistana tinha de negar toda forma de arte que a ligasse às características provincianas, e reafirmar sempre o alto grau de civilização atingido pelo povo paulista.

No dia posterior à estreia de *O contratador dos diamantes*, o cronista do *Estado* afirma encontrar-se numa agonizante situação ao tentar resumir o encanto dessa peça teatral; a razão disso advém do fato de que a obra de Arinos

representa alguma coisa mais do que a necessidade imperativa de fazer arte. A sua [obra] tinha uma significação e um fim. Quando escrevia desempenhava uma missão elevada entre todas: a de concorrer para a grandeza de sua pátria.²¹

Seja pelo citado clima nacionalista, seja pelos grandes desejos e aspirações da elite paulista em busca de requinte e sofisticação, o drama sintetiza os costumes dessa classe social, os quais foram expressos no primeiro ato, em que o riquíssimo contratador dos diamantes promove um suntuoso baile para a fina flor do Tijuco, onde os personagens conversam sobre a moda e a etiqueta em voga nos salões europeus.

No segundo ato o contratador dos diamantes Felisberto Caldeira, buscando resolver uma discussão com um funcionário da Coroa portuguesa – o Ouvidor –, protesta diante de todo o povo do Tijuco instando-o a defender-se da ofensa feita pelo Ouvidor, e finaliza dizendo: “Dizei, bandeirantes e filhos de bandeirantes! Dizei, paulistas, meus patrícios e companheiros: Como se lava a honra ultrajada?” (Franco, 1973, p.35). É um momento de

²⁰ *O Estado de S. Paulo*, 13 maio 1919. Seção Artes e Artistas, p.2.

²¹ *O Estado de S. Paulo*, 14 maio 1919, Seção Artes e Artistas, p.5.

euforia total durante a encenação, na qual se misturam sons de vivas, repiques de sinos, estrondosos batuques dos negros que encenam o congado e gritos de “Morra o Traidor!”.

O contratador dos diamantes, Felisberto Caldeira, é preso injustamente pela opressiva Coroa portuguesa e tido por esta como um “inconfidente”, mas o fato causa grande comoção entre a população do Tijuco. Nesse momento o bandeirante de Arinos confessa seu apego à terra que conquistara cheio de esperanças de liberdade, e acalenta o céu da sua pátria, que muitas vezes lhe serviu “de tenda de bandeirante, quando, estirado num couro, lá no fundo dos sertões, pousava ao relento, com olhos pregados nas tuas estrelas e o espírito perdido em sonhos de riquezas e glórias” (Franco, 1973, p.55). Afonso Arinos ocupou o palco do Teatro Municipal em grande estilo, numa noite de gala celebrada pela elite paulista, descendente dos bandeirantes.

Novidades na cena paulista

O Teatro Municipal foi inaugurado a 12 de setembro de 1911, mas sua construção havia demorado cerca de oito anos. Empregou-se na obra material de alto custo aos cofres públicos, num valor de aproximadamente 12 mil contos de réis. O Municipal foi construído na ânsia de documentar as conquistas do povo paulista, e a magnífica obra arquitetônica do escritório de Ramos de Azevedo referenciava o grau de civilização e cultura atingido pelos paulistas; símbolo de autoafirmação sem igual e marco representativo do crescimento da cidade, que naquele momento contava com cerca de 400 mil habitantes.

Tradicionalmente o Municipal era ocupado por companhias de teatro lírico, e esse caráter era muito criticado pela imprensa e pelo meio teatral. Em edição da revista *São Paulo Futuro* o Teatro Municipal apareceu como uma figura desolada, triste, autointitulada “um grande botequim de tomar chá” e não uma “casa de espetáculos”. Ao que tudo indica, eram poucos os empresários interessados no dispendioso elefante branco, tão pesado aos cofres públicos. Quase sempre eram necessários subsídios municipais para que se levasse a cabo alguma produção.

Porém a movimentação gerada pela peça de Afonso Arinos não foi suficiente para combater o sucesso dos gêneros ligeiros vigentes na época: a comédia ainda era o gênero de maior incidência nos teatros brasileiros, e o modo de representar dos atores, farsesco e popular, baseava-se sobretudo nas improvisações, nos acréscimos pessoais do ator ao texto, os “cacos”.

As temporadas teatrais eram compostas por peças que ficavam no máximo uma semana em cartaz e logo eram substituídas por outras, da mesma companhia. Assim, os ensaios não eram frequentes e a eles geralmente não compareciam o “primeiro ator” e a “primeira atriz”. Estes possuíam os “segredos” do palco; eram os empresários da companhia e chamarizes de bilheteria, ocupando invariavelmente o centro da cena. As possíveis faltas de memória eram supridas pela presença do ponto, que soprava o texto para o ator. As companhias eram constituídas por uma tipologia fixa, que caracterizava todo o teatro da época: o galã, a ingênua, a dama-galã, o caricato e assim por diante. O público tinha grande afeição e apegava-se muito a esses atores, sempre fiéis a uma personalidade, “a sua, naturalmente engraçada e comunicativa” (Prado, 1996, p.21), que se repetia a cada espetáculo.

Uma carta de Leopoldo Fróes (1882-1932) endereçada a Procópio Ferreira (1898-1979), em começo de carreira, ilustra bem a ideia do teatro em voga da década de 1930:

Daqui a tempos, quando tiveres firmado a tua personalidade, encontrarás quem te diga por escrito, nalguma gazeta mais ou menos lida, que te repetes, que não estudas, que és vaidoso... Não te importes. Feliz daquele que, em Arte, consegue repetir-se. Le Bargy foi sempre Le Bargy. (citado em Magalhães Jr., 1966, p.141)

Simultaneamente a esse teatro cômico, cheio de manias e repetições, surgia uma preocupação por parte de amadores de teatro, portadores de sólida cultura, em mudar o panorama. Descontentes, os grupos amadores desejavam outro tipo de teatro, que alterasse as diretrizes da cena brasileira, transferindo-a da área da diversão para o campo da arte e da cultura.

Dentre esses grupos amadores destacam-se o Grupo de Teatro Experimental (GTE), fundado em 1942 e dirigido artisticamente por Alfredo Mesquita, o Grupo Universitário de Teatro (GUT), dirigido por Décio de Almeida Prado, os English Players, dirigidos por Eagling, e os Artistas Amadores, dirigidos por Madalena Nicol. Esses constituíram a base do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em 1948 pelo industrial italiano Franco Zampari, iniciativa que elevou os grupos amadores e o teatro a um novo patamar.

Mesquita considerava pobre, sem pretensões intelectuais o teatro que se dedicava somente às comédias, acreditava ser formado por atores de baixa qualidade e restrito a peças moralistas.

O teatro de Revista é o teatro do momento, efêmero, sua encenação conta com improvisações espontâneas e, deste modo, pede-se por atores-improvisacionais, isso denota

que o ator livre para improvisar, dispensa a introspecção e se apropria do jogo dramático juntamente com seus companheiros de cena. Esse teatro suprimiu a quarta parede e trouxe assim uma eficaz comunicação com a platéia, com o intuito de entretê-la e, por estar voltado para ela o ponto de sua criação, é que veio a se tornar um teatro proeminentemente popular.

Quando a primeira Revista foi encenada no Rio de Janeiro, o cerne da sua apresentação estava direcionado na modernização que compreendia o período, no perfil dos cariocas, nas mulheres “fatais” e nos imigrantes portugueses.

Segundo Veneziano (1991), o teatro de Revista poderia se apropriar de uma “personagem-tipo”, comprometida com o panorama histórico-social do período. Os tipos distinguem-se dos indivíduos, pois “enquanto estes tem um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles (os tipos) são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas”²². A tipificação está na formação do teatro de Revista - os atores eram especializados em suas funções fixas e pensavam neste corpo do ator como um “corpo aludido”²³ fazendo ressaltar seu diálogo com o público - como a superficialidade dos temas, a combinação dos gêneros e a desambição pelo enredo contínuo, em que era apresentado ao público uma sucessão de quadros bem distintos, não possuindo uma unidade de ação. A receita parecia ser simples: “uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa; uma personagem que chegava em visita, como observador, à cidade sendo conduzida por algum anfitrião”²⁴.

Assim Veneziano resume a alma e a importância do teatro de revista:

Ao se falar em teatro de revista, que nos venham as idéias de vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venha também a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do 'falar à brasileira'. Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional combinadas ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país que há. (Veneziano, 1994, v. 2, p. 154-155)

²² VENEZIANO, Neyde. Teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções. Campinas: Unicamp, 1991. p.120.

²³ COLLAÇO, Vera e CORDEIRO, Volmir Gionei. Alusões do corpo na revista: paralelos entre o jornal e a cena. VI Jornada de Pesquisa, UDESC, 2006.

²⁴ MENCARELLI, Fernando Antonio. Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Cecult, 1999. p.26

Porém a opinião de Mesquita sobre o teatro de revista da época era diversa:

Se o teatro de comédia daquele tempo era pobre, o de revista então era miserável. As *girls* eram lastimáveis, coitadas. Todas e sem exceção tinham sinais de injeção nas coxas, cicatrizes de cesarianas, manchas rochas de pancada possivelmente. Era de cortar o coração. Todos eram mal alimentados, subnutridos ou obesos. Os cenários eram de papel e à menor aragem tudo aquilo tremia e ameaçava cair. Os *sketches* eram pornográficos, as piadas sujas, e o público se desfazia em gargalhadas. (Mesquita, 1977, p.23-24)

Nas palavras de Mesquita, as considerações sobre a pobreza “técnica” desse teatro misturam-se com a repulsa pela “vulgaridade” e sua condição de marginalidade, como se dali não pudesse nascer uma produção cultural mais séria. Por isso, Alfredo Mesquita e o seu Grupo de Teatro Experimental (GTE) iriam arrebanhar seus artistas em outros setores sociais, pretendendo, assim, dar uma nova “dignidade” a essa atividade.

O repertório do GTE mesclou, como veremos adiante, textos clássicos e modernos, de autores como Shakespeare, Molière, Musset e Tennessee Williams, e incluiu brasileiros como Abílio Pereira de Almeida e Carlos Lacerda. Esse ecletismo, que depois seria levado ao TBC, condizia com a proposta didática do grupo de educar o público, apresentando-lhe um panorama significativo da dramaturgia “universal”. Algumas peças foram montadas em seu idioma original e levadas no Teatro Municipal e no Cultura Artística. Em seus sete anos de duração, o grupo teve oportunidade de se apresentar também em salas de bairros de São Paulo, além de excursionar por Campinas e Santos. Seu principal sucesso foi a peça *Pif-paf*, de Abílio Pereira de Almeida, comédia que tratava do vício dos casais pelo jogo.

Paralelamente ao GTE, em 1943 começa a atuar o Grupo Universitário de Teatro (GUT), fundado por Décio de Almeida Prado (Prado, 1977). Vindo de família de fazendeiros paulistas, Décio formou-se na primeira turma da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Com o colega Lourival Gomes Machado, passou a organizar um grupo amador que teve apoio do Fundo Universitário de Pesquisa e do reitor da USP, Jorge Americano. O elenco era formado por alunos das faculdades de Filosofia e de Direito, contando também com a jovem atriz Cacilda Becker.

O GUT preocupava-se em trabalhar com um repertório de peças escritas em língua portuguesa, tendo encenado Gil Vicente, Martins Pena e Mário Neme, e se apresentava no

Teatro Municipal e em cidades do interior paulista. Durante as excursões, um professor universitário sempre aproveitava os intervalos para fazer propaganda do Fundo Universitário de Pesquisa. Além do dinheiro que vinha do Fundo, o GUT cobrava ingressos e, com isso, podia pagar um pequeno cachê a seus atores, conseguindo dessa forma dar continuidade ao projeto artístico.

O encontro desses dois grupos amadores – GTE e GUT – com o industrial Franco Zampari resultou na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Essa preocupação com a formação de quadros para um novo teatro se desdobrou também na criação da Escola de Arte Dramática (EAD), que Mesquita fundou em 1948, paralelamente ao início das atividades do TBC.

Assim, a fase experimental dos amadores do GTE e do GUT logo desembocou num projeto de grandes dimensões. O mecenato de Franco Zampari reflete o interesse de alguns setores da burguesia paulista, graças ao qual os empreendedores puderam rapidamente fazer a “passagem” de um esquema amador para uma intensa vivência profissional.

Mas, se o projeto do TBC conseguiu desdobrar-se numa atividade que prosseguiria ao longo de 16 anos, foi porque efetivamente conquistou um público fiel. Alternando as montagens de peças ditas “sérias” com comédias “digestivas”, a companhia tornou-se um polo cultural importante, atraindo até mesmo espectadores de outras cidades. A existência de setores sociais interessados na aquisição de novas informações culturais garantiu a eficácia desse projeto “didático”, que pretendia contribuir para a formação de um novo gosto estético nas plateias.

Eu ... dou a maior importância ao teatro amador como formador do verdadeiro teatro nacional, sobretudo ao TBC, que em meses conseguiu transformar esse Teatro Mambembe em cultura e seriedade. (Mesquita, 1977, p.19)

Segundo Décio de Almeida Prado, deve-se analisar Alfredo Mesquita e Paschoal Carlos Magno, cada um a seu modo, como duas figuras exponenciais da cultura teatral nos anos posteriores a 1930 e como reveladores do esforço de toda uma geração para construir novas sensibilidades culturais:

Os dois [teatrólogos] de mais forte e duradoura presença foram certamente Alfredo Mesquita (1907-1986), em São Paulo, e Paschoal Carlos Magno (1906-1980), no Rio de Janeiro. Ambos impregnados de cultura europeia, ambos com passagem

pela crítica e com boa bagagem literária, ambos dotados de enorme capacidade de realização, divergiam em tudo o mais, em temperamento, em métodos de trabalho, na trajetória que percorreram. O primeiro, o fundador do Grupo de Teatro Experimental e da Escola de Arte Dramática hoje incorporada à Universidade de São Paulo, caminhou do diletantismo ao rigor profissional, exigindo de seus discípulos cada vez mais disciplina e preparo especializado ... Pode-se dizer que Alfredo Mesquita restringiu deliberadamente o seu campo de ação, para explorá-lo em profundidade, empenhando-se em aparelhar moral e tecnicamente o nosso incipiente teatro profissional, ao passo que Paschoal Carlos Magno, agindo antes em extensão, inclusive geográfica, alargou o seu raio de atividade até abarcar praticamente o Brasil inteiro. (Prado, 1996, p.39)

Enquanto no Rio de Janeiro Paschoal Carlos Magno animava os principais “grupos amadores” emergentes, em São Paulo existiam o Grupo de Teatro Experimental (GTE) e posteriormente a Escola de Arte Dramática (EAD), com Alfredo Mesquita à frente, e o Grupo Universitário de Teatro (GUT), fundado por Décio de Almeida Prado. Esses grupos dialogavam entre si, pois Alfredo e Décio mantinham uma constante relação intelectual. Os “elencos amadores”, paulista e carioca, possuíam características semelhantes e vislumbravam a necessidade de novas possibilidades no ensino dramático. Pela tendência da época, a matéria-prima do novo teatro deveria ser um ator com corpo treinado e dotado de cérebro perspicaz. A renovação estética e ética pretendida requeria, portanto, modernização teórica e prática a cargo daqueles intelectuais.

Mas voltemos às origens do movimento paulista. No ano de 1936, Alfredo Mesquita encenou no Teatro Municipal de São Paulo a peça *Noite de São Paulo*, uma fantasia em três atos de sua autoria e sob sua direção, passada numa fazenda do interior do estado de São Paulo, com cantos e danças tipicamente brasileiras, apresentada com êxito no Teatro Municipal.

A música foi assinada por Dinorá de Carvalho, com letra de Guilherme de Almeida e cenário de Wasth Rodrigues. O segundo ato se passava no final do século XIX e incluía uma cena que chamou atenção pela entrada de burros no palco. A apresentação destacava-se, ainda, com um samba dançado por negros e uma quadrilha a cargo da *troupe* de amadores. A caixa do ponto, ainda um recurso muito utilizado, nessa peça reinava soberana em cena.

Apesar de todas as avaliações muito oportunas de Alfredo Mesquita sobre o teatro paulista e o teatro brasileiro, parece nítido que nesse momento ele ainda está muito mais perto de Procópio Ferreira do que da renovação do teatro, papel que iria desempenhar futuramente. Ele utiliza, por enquanto, uma cena de papel pintado, construída de acordo com os parâmetros de movimentação e de marcação vigentes no teatro de primeiro ator, até mesmo no que se refere à distribuição dos grupos e das massas humanas e ao uso do centro do palco e do proscênio. Nessa representação, o par central era formado por Abílio Pereira de Almeida, que subia pela primeira vez ao palco, e Madalena Lébeis, que futuramente integraria o quadro de professores da Escola de Arte Dramática.

Outra peça que esteve em cartaz na temporada de 1936 foi *A esperança da família*. Ao escrevê-la, Mesquita propôs ao ator Procópio Ferreira que fizesse algumas mudanças; entretanto, muitas das propostas feitas pelo ator não foram aceitas, pois Procópio criticava a peça argumentando falta de ação e de teatralidade. A intenção de Mesquita não era fazer uma peça de grande teatralidade e, sim, uma comédia de costumes – para ele, o tipo de peça que melhor expressaria a relação entre o teatro da época e a sociedade paulista em mudança, aquela que seu teatro buscava representar (Mesquita, 1937b, p.178).

No conto que deu origem à peça, assim como no próprio texto teatral, a ida da personagem Mirinha, moça modesta da classe média, ao baile do elitista Club Paulistano, renomada agremiação da alta sociedade paulistana da década de 1930, constitui a parte central do enredo.

O “mocinho” do conto, Zeca, na peça passa a chamar-se Carlito, assim como o nome de Clarinha Melo é modificado para Yone Mello.

Alfredo Mesquita acreditava que na vida de uma família da pequena burguesia “acontecia tão pouca coisa” que o menor incidente, como a ida de uma moça ao baile, tomava proporções extraordinárias, prestando-se admiravelmente a que ilusões ganhassem vulto e foros de realidade.

Na leitura do texto observa-se que as personagens destacadas na sociedade vivem relações socioeconômicas conturbadas. Explicita-se a alienação e a vontade da família de que Mira se case e assim resolva todos os problemas financeiros, pois o pretendente é um rapaz endinheirado. Deste modo, no final o pai tem dela uma espécie de “visão beata, de uma miragem” (Mesquita, 1985, p.59), salvadora do destino de todos.

O drama *A esperança da família* não vai além do acontecimento particular, não toma um sentido universal. A ilusão dramática forma um mundo, o da protagonista, Mirinha, e de

sua família. Por meio dessa peça, Alfredo Mesquita pretendeu revelar as mazelas do tipo de classe média componente do cenário social da cidade de São Paulo, na década de 1930.

Tomada a decisão de transformar o conto em texto dramático, Mesquita procurou seguir as regras para enfrentar a tarefa. No lugar da narrativa descrita no conto “A esperança da família”, na peça entra a ação dramática, com as diversas partes constituintes do conto agrupando-se na forma de diálogo, vinculando-se assim em uma totalidade.

Alfredo Mesquita escreveu também uma peça intitulada *Em família*, um drama em três atos no qual expôs as diferentes reações provocadas pela crise do café nos membros de uma família arruinada: o pai enérgico mostra-se fraco dentro de casa, abatido pela situação financeira em que se encontra, e aceita-a, completamente vencido. A peça focaliza o esbanjamento, os maus hábitos, o excesso de luxo e o amor à fortuna, consequências trazidas pela facilidade com que o pai, fazendeiro, ganhou dinheiro entre 1920 e 1929, mas também aponta a má educação dada aos filhos em razão desse enriquecimento fácil, tudo somado à fraqueza desse patriarca como chefe de família.

No primeiro ato, descreve-se a chegada da família Queiroz, de volta da Europa, em agosto de 1929. “O ambiente de luxo, de gastos, a futilidade de todos, a mania de gozar a vida, cada um à sua moda. Viagem inaproveitada, típica daquela época”,²⁵ assim a descreve Alfredo Mesquita. A personagem do pai não quer ouvir os avisos ainda velados do amigo que tenta abrir-lhe os olhos, insinuando que a situação não é tão boa como parece. “Resumo: a família dança sobre um vulcão. Os tipos são delineados. O ato acaba em festa”.

O segundo ato passa-se no ano de 1930, quando a família continua a gastar apesar dos pedidos do pai, incrivelmente nervoso, e da mãe, que principia a desconfiar de alguma coisa. O amigo chega para avisar que se deu a catástrofe, isto é, que o fazendeiro está falido. Terá de entregar o que tem aos credores e “ir morar na única fazenda que lhe resta em anticrise, como se costuma dizer”. Abatido, o pai, que espera um milagre, ainda não tem coragem de enfrentar a família. É o amigo que deve dar a má notícia aos seus familiares. Estupor, horror de todos, revolta de alguns, conforme seus caracteres, estas são as manifestações criadas pelo dramaturgo para ampliar o jogo de emoções cênico.

No terceiro ato, que se passa em julho de 1930, a catástrofe consuma-se. A família parte para a fazenda. Cada um enfrenta a situação a seu modo: a mãe, Adelaide Queiroz, e a filha mais velha, Baby Queiroz, corajosas e sensatas, são um mesmo caráter visto em duas idades diferentes. Maria Luiza Queiroz, a mais moça, revolta-se contra a situação, recusando-

²⁵ Anotações de Alfredo Mesquita. AESP, Arquivo Alfredo Mesquita, pasta 12. As citações seguintes, referentes a essa peça, são do mesmo documento.

se a aceitá-la, e o filho, Tavico Queiroz, encara o infortúnio com juízo e coragem. No entanto, o ato termina com esperança – a filha mais velha irá cometer um “profundo e doloroso”, porém necessário, procedimento: vai procurar trabalho, enquanto pai e filho seguem o mesmo caminho. Para uma fração social do patriciado paulista, acostumada aos ditames da ordem oligárquica, para quem o trabalho deveria estar restrito ao setor mais baixo da sociedade, os escravos – que por séculos encarregaram-se de todo o fazer na Colônia e no Império –, trabalhar poderia significar uma mortificação. Assim, Alfredo põe em cena um drama que estava próximo até mesmo dos seus horizontes familiares.

Em 1938, Alfredo Mesquita escreve e dirige *Casa assombrada*, com música de Sousa Lima, cenários de Wash Rodrigues, canto de Vera Janacópulos e, no elenco, entre outros, Abílio Pereira de Almeida, Marina Freire e Irene de Bojano. O autor considera *Casa assombrada* mais um espetáculo do que propriamente uma peça teatral, e afirma que a fórmula de escrever era a mesma, baseando-se em velhas tradições paulistas, as quais considerava um veio riquíssimo para o teatro:

Generalizando, acho ser essa fórmula que devia inspirar não só a nossa arte, como toda a nossa maneira de viver, isto é, fazer coisa nova, moderna, original se possível, sem jamais esquecer as tradições e lições do passado.²⁶

Alfredo Mesquita apresentou no Municipal o espetáculo de sua autoria *Dona Branca*, em comemoração aos trinta anos da Sociedade de Cultura Artística, com música de Sousa Lima, cenários de Clóvis Graciano e coreografia de Vaslav Veltchek.

A peça resume-se ao pesadelo de um homem que se encontra de repente numa senzala de escravos negros. Perseguido pelo Caapora, pelo Saci e por outras figuras folclóricas da nossa tradição, ele vê surgir de um poço, evocada pelas pretas macumbeiras, Iemanjá, que tenta seduzi-lo. Os pretos amarram-no a um tronco, mas o homem consegue se libertar acordando. Torna a adormecer, mas agora protegido pela diáfana figura de Dona Branca.

Em 1942, o Grupo de Teatro Experimental, que anteriormente apresentara *O soldado de chocolate*, de Bernard Shaw, encena *À quoi rêvent les jeunes filles* e *La nuit d'août*, ambas de Alfred de Musset, com cenário de Rebolão Gonçalves, efeitos de luz de Lourival Gomes Machado e, como ponto, Antonio Candido. Mesquita escreve nesse mesmo ano a peça *Retours*, em francês.

²⁶ MESQUITA, Alfredo. *O Estado de S. Paulo*, 13 dez. 1938.

À quoi rêvent les jeunes filles conta a história de Laerte, duque romântico que deseja casar suas duas filhas encantadoras. O velhote não deseja para genro o fútil conde Irus, seu sobrinho, por isso convida a vir ao castelo o jovem Sílvio, filho de um amigo de infância. Sílvio é modesto, amável, bem educado, talvez incapaz de inspirar paixão à primeira vista. Conhecendo bem as mulheres, o duque Laerte resolve provocar o interesse das filhas pelo tímido pretendente: à noite, embrulhado num manto tenebroso, mexe com uma no parque, canta sob a janela da outra uma canção de amor. Escreve, depois, a ambas o mesmo bilhete, pedindo uma entrevista e, finalmente, de combinação com Sílvio, arma uma cena de duelo no terraço – cena que Irus interrompe inesperadamente. Julgando-se irremediavelmente comprometidas, apaixonadas pelo ousado namorado, as duas meninas resolvem ou se retirarem para um convento ou viverem a vida de pastoras. Sílvio, a princípio indeciso, acaba declarando-se a Ninon. Ninette arranjará sem dúvida outro pretendente, que não Irus, posto merecidamente à margem. E a peça termina com uma festa no castelo do duque Laerte.

Em *La nuit d'août* se estabelece um diálogo entre a musa, triste por sentir-se abandonada, e o poeta, o qual nega que os prazeres do mundo e as paixões desenfreadas acabem secando o coração, fonte da inspiração poética.

Talvez por causa da montagem anterior de Musset, no original, o anúncio de *A sombra do mal*, de Lenormand, no Teatro Municipal, frise que o espetáculo será em português.

A sombra do mal teve tradução de Esther Mesquita, sob a direção de Alfredo Mesquita. A música tinha “ritmos negros” por Dinorá de Carvalho, cenários e figurinos de Clóvis Graciano, execução do cenário por Léo Rosseti e Zamarro, coreografia de Chinita Ullmann e Antonio Candido como ponto. No elenco, Abílio Pereira de Almeida, Peter Prado, Rodolfo Nanni, Paulo R. de Magalhães, José de Barros Pinto, Paulo Mesquita Mendonça, Carlos Vergueiro, Marina Freire e Mercês da Silva Telles.

A ação da peça passa-se em Kadiéso, na África Equatorial Francesa, no decorrer de um só dia.

Rougé, o atual residente francês de Kadiéso, aldeamento da África Equatorial Francesa, no passado sofreu de Préfailles, seu chefe à época, uma perseguição maldosa e gratuita, anos a fio. Hoje, Rougé não passa de um neurótico e despreza profundamente os pretos, seus subordinados. Desconfia de suas manhas, trata-os com a máxima dureza. Porém seu auxiliar, Le Cormier, alimenta com a esposa as mesmas generosas ilusões que outrora tanto alentavam o próprio Rougé.



Figura 5 – Programa das peças *La nuit d'août* e *À quoi rêvent les jeunes filles*, de Alfred de Musset.



Fonte: AESP, Acervo Alfredo Mesquita.

Figura 6 – Programa da peça *A sombra do mal*, de Henri-René Lenormand.

Fonte: AESP, Acervo Alfredo Mesquita.



Figura 7 – Programa da peça *A sombra do mal*, de Henri-René Lenormand.

Fonte: AESP, Acervo Alfredo Mesquita.



Figura 8 – Programa da peça *Fora da barra*, de Sutton Vane.

Fonte: AESP, Acervo Alfredo Mesquita.

Por um simples acaso, Préfaïlles, elevado à categoria de administrador da colônia francesa, dirige-se à França por causa de uma grave moléstia da mulher e vem a passar por Kadiéso, exatamente na ocasião em que ali se desencadeia um drama terrível, indiretamente suscitado pela antiga, maldosa perseguição contra o inocente Rougé.

De fato, remoendo sem cessar suas mágoas, Rougé não pôde conter o desejo de se vingar num inocente e mandou supliciar o chefe negro, Maélik. Lançado sobre uma vítima inofensiva, o suplício injustamente infringido a Maélik causa a morte da pobre senhora Le Cormier. Assim, a peça de Lenormand busca provar que o mal sempre gera o mal.

Em dezembro de 1944 Alfredo Mesquita dirigiu o Grupo de Teatro Experimental na apresentação de *Fora da barra*, de Sutton Vane, no Teatro Municipal de São Paulo. No elenco estavam Abílio Pereira de Almeida e Caio Caiuby. Em sua crítica, Lourival Gomes Machado observou:

Alfredo Mesquita encontrou oportunidade para demonstrar sua habilidade e seu controle de cena, os atores para, mais à vontade, compor seus tipos sem a perseguição de rubricas impositivas ou o fantasma de uma interpretação tradicional ... Dos amadores depende muita coisa, se não mesmo quase tudo, na reconstrução do nosso teatro, terrivelmente comprometido por uma desgraçadíssima tradição de teatro comercial.²⁷

Heffman, peça de três atos escrita por Alfredo Mesquita, tinha cenário de Clóvis Graciano. No elenco encontravam-se Lygia Fagundes, Marina Freire, Paulo Mendonça, Ruy Mesquita e Jean Meyer, entre outros. Os ensaios eram feitos na Livraria Jaraguá à noite, e Alfredo Mesquita dirigia os jovens. Alfredo escreveu sobre *Heffman*:

Esta minha peça não é uma comédia ligeira e divertida. É uma peça séria em que tento expor minha maneira de ver a mocidade de hoje, mocidade destes tempos difíceis e sombrios que a humanidade atravessa. Mocidade pela qual sinto grande simpatia, na qual tenho grande confiança ... Peça de moços, representada por moços, dirige-se aos moços. Espero que, como os meus jovens intérpretes, também aqueles que a assistem, compreendam as palavras de Heffman, o jovem refugiado.²⁸

²⁷ MACHADO, Lourival G. *O Estado de S. Paulo*, 29 nov. 1944.

²⁸ AESP, Arquivo Alfredo Mesquita, pasta 15.

A cena desenvolve-se na casa de uma modesta família brasileira: sob as vistas inquietas e reprovadoras dos mais velhos, moços e moças discutem suas ideias, suas vagas aspirações, suas ambições confusas, quando, vindo de qualquer país da Europa em guerra, surge um jovem refugiado, que aluga um quarto naquela casa aparentemente tranquila.

Em 1945, o Grupo de Teatro Experimental representa *Os pássaros*, de Aristófanes. No mesmo ano apresenta *A bailarina solta no mundo*, farsa em dois atos de Carlos Lacerda, com cenário de Bárbara Bauer, e no elenco, entre outros, Carlos Vergueiro, Italo Falbo, Sérgio Junqueira e Paulo Mendonça, sob a direção de Alfredo Mesquita. A peça fora escrita por Carlos Lacerda especialmente para o Grupo de Teatro Experimental.

A peça *O avarento*, comédia em cinco atos de Molière, traduzida por Esther Mesquita, foi apresentada pelo Grupo de Teatro Experimental (GTE) com cenário de Clóvis Graciano e direção de Alfredo Mesquita. Marina Freire e Abílio Pereira de Almeida chamaram a atenção da crítica por suas atuações.

No papel título Abílio compôs um avarento como Molière quis, isto é, não obcecado total, mas sim uma caricatura tomada pelo complexo de inferioridade e que no dinheiro vê toda a sua projeção pessoal e social. Marina Freire dominou brilhantemente todas as cenas em que se apresentou, traçando persuasivamente o seu tipo ao mesmo tempo artificioso e sincero.²⁹

Em 1946, São Paulo contava com apenas três teatros, o Boa Vista, o Santana e o Municipal, disponíveis para temporadas estrangeiras e festas de fim de ano, como formaturas e bailes. O Colombo, construído pela prefeitura para ser um teatro, funcionava como cinema.

Os “amadores de teatro”, como o Grupo de Teatro Experimental (GTE) e o Grupo Universitário de Teatro (GUT), nessa época planejaram uma temporada conjunta no Teatro Boa Vista, às segundas-feiras, a preços populares. O GUT apresentou seu primeiro espetáculo com *A farsa de Inês Pereira e Todo mundo e ninguém*, de Gil Vicente, e *Pequenos serviços em casa de casal*, de Mário Neme.

²⁹ Artigo não assinado. *O Estado de S. Paulo*, 22 nov. 1945.

TEATRO MUNICIPAL
 DOMINGO 10 DE DEZEMBRO DE 1944
 As 20,30 hrs.

O GRUPO DE TEATRO EXPERIMENTAL APRESENTA:

HEFFMAN

PEÇA EM 3 ATOS DE ALFREDO MESQUITA

Tradução: D. NAIR GAMA WRIGHT Execução: LEO ROSSETTI e MOLINA
 Cenário: CLOVIS GRACIANO Poio: HÉLIO PEREIRA DE QUEIROZ
 Ensaios e encenação: ALFREDO MESQUITA

PERSONAGENS
 (por ordem de entrada em cena):

D. Aístra	Genoveva Faria de Freitas
D. Estelvína	Edigênia Faria de Freitas
Nair	Lúcia Guimarães
Moacir	Paulo Mendonça
Antonio Augusto	Ruy Mesquita
Isabel	Lilá Ipolito
D. Imônia	Maria Preire Franco
Heffman	João Meyer
A estrangeira	Lilá Ipolito

GRUPO DE TEATRO EXPERIMENTAL
 DIRETORIA

Presidente:	Roberto Pinto de Souza
Vice-Presidente:	João de Barros Pinto
1.º Secretário:	Hélio Pereira de Queiroz
2.º Secretário:	Maria Preire Franco
Tesoureiro:	José de Queiroz Mattoso
Diretor artístico:	Clovis Graciano
Diretora de Propaganda:	Lúcia Fagundes
2.º Diretor de Propaganda:	Paulo Mendonça
Diretor Teatral:	Alfredo Mesquita

PREÇOS:

FRIZA E CAMAROTE 20,00 — FOLTRONAS 10,00
 FOYER 9,00 — BALCÃO 6,00 — GERAL 3,00

TIP. MULLER

Figura 9 – Programa da peça *Heffman*, de Alfredo Mesquita.

Fonte: AESP, Acervo Alfredo Mesquita.

PROGRAMA
 30 DE NOVEMBRO DE 1944 — A'S 21 HORAS
 ARREDA O ESPETÁCULO DEBTA SÓTA

"O IMPROVISO DO G. T. E."

EM QUE TOMARÃO PARTE TODOS OS ELEMENTOS DO "GRUPO DE TEATRO EXPERIMENTAL", INCLUSIVE A DIRETORIA E OS AUXILIARES EM SEQUIDA O

"GRUPO DE TEATRO EXPERIMENTAL"
 APRESENTARA

A bailarina solta no mundo

Peça em dois atos de CARLOS LACERDA

Cenário e montagem de Roberto Meyer
 Poio: Hélio Pereira de Queiroz
 Ensaios e direção geral de Alfredo Mesquita

PERSONAGENS
 por ordem de entrada em cena:

Mário Antônio Marçal, primo do protagonista teatral	CARLOS VERGUEIRO
Vladimir, Secretário de Mário	ITALO FALETO
Franço, boy de hotel	SEBASTIÃO JUNQUEIRA
Paulo, gerente do palácio	SELBIRIO GONÇALVES
Miguel, agente de polícia	JOSÉ LUIZ FATTI
Majar, Michel, Stuchko, Karmora, diretor de "Radio Karmora"	PAULO MENDONÇA
Crônica, Marinho de Melo, advogado	JOSÉ DE BARROS PINTO
professor e jurista	SEY MESQUITA
Padre Veríssimo Florêncio	LILÁ IPOLITO
A bailarina Alexandra Valeranda	PETER PRADO
João Paulo, Sr. João, Encarilhado	

Luzes sem som sem assistência

Tudo os artistas do G. T. E. foram integrados por INGE DE BEACON.
 A peça "A Bailarina Solta no Mundo" foi escrita por Carlos Lacerda especialmente para o G. T. E.
 Tudo os artistas do G. T. E. foram integrados por INGE DE BEACON!

Figura 10 – Programa da peça *A bailarina solta no mundo*, de Carlos Lacerda.

Fonte: AESP, Acervo Alfredo Mesquita.



Figura 11 – Programa de *Heffman*, peça de Alfredo Mesquita.

Fonte: AESP, Acervo Alfredo Mesquita.

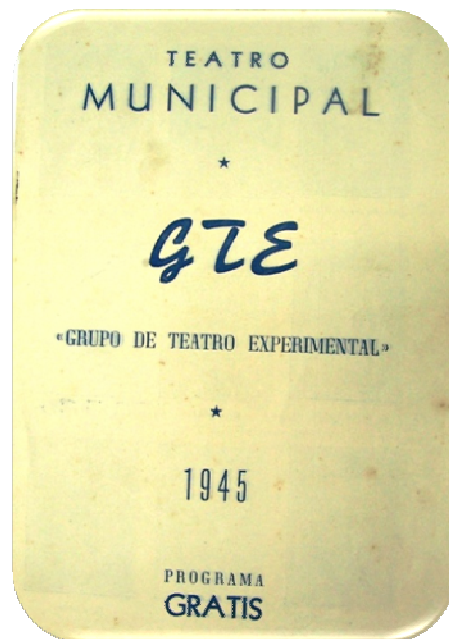


Figura 12 – Programa da peça *A bailarina solta no mundo*, de Carlos Lacerda, montagem do GTE.

Figura 14 – Programa da peça *Pif-paf*, de Abílio Pereira de Almeida.

Fonte: AESP, Acervo Alfredo Mesquita.

No Teatro Municipal de São Paulo o GTE apresentou *As alegres comadres de Windsor*, de William Shakespeare, e *Pif-paf*, de Abílio Pereira de Almeida, o primeiro grande sucesso paulista. Um dos principais objetivos de Alfredo Mesquita, então mentor e diretor artístico do GTE, era apresentar peças de autores contemporâneos, a fim de incentivar na plateia o gosto pelo gênero dramático. Avaliações críticas como esta auxiliam a entender o que se passava:

tão desleixado e incompreendido entre nós ora, eis que este ano Abílio Pereira de Almeida aparece não só como ator, interpretando sua personagem de Mario, como também diretor de cena e autor: um Noel Coward nacional, como já foi dito, e uma grande vitória do Grupo de Teatro Experimental, que demonstra dessa forma o resultado concreto dos seus esforços, conseguindo inspirar entre os seus elementos tamanho amor e interesse pela arte dramática.³⁰

O enredo da peça envolve jogo num lar grã-fino, onde o vício elegante do “pif-paf” penetrou e corrompeu a família que então se separava. De todos, porém, a maior vítima seria o filho elegante, esse jovem solto no mundo, em plena adolescência, criado entre mimos excessivos e o descuido em que o deixavam os pais irresponsáveis. Que será desse menino, desde já infeliz e desnorteado, ante o exemplo desses pais criminosos, vivendo num meio pervertido, e que já se vai deixando levar pela corrente à qual não pode fugir? É essa a pergunta que parece ecoar continuamente por trás das cenas aparentemente divertidas e ligeiras da peça. Segundo observações do crítico Yan Michalski, Abílio Pereira de Almeida é um

autor polêmico, geralmente combatido pela crítica e bem-sucedido na bilheteria. Abílio escrevia quase sempre sobre a burguesia paulistana, da qual era um ilustre representante. Sua familiaridade com a sua própria classe social é um elemento-chave das suas comédias, sob forma de observações críticas pertinentes, pitorescas e comunicativas, mas prejudicadas por um forçado espírito de moralismo, e visando em

³⁰ Artigo não assinado, sem data. AESP, Arquivo Alfredo Mesquita, pasta 17.

geral – e frequentemente com sucesso – a uma repercussão de escândalo, o que condenava a sua dramaturgia a uma evidente superficialidade.³¹

Na carta a seguir, Francisco Iglésias se engana com o nome do Grupo de Teatro Experimental de Alfredo Mesquita, trocando-o por Grupo Experimental do Estudante, mas não deixa de acentuar que o grupo de Alfredo Mesquita estava dando certo enquanto arte desejada pelos amadores:

O Grupo Experimental do Estudante [*sic*] parece que pegou mesmo; já se fala nele sistematicamente. Não há dúvida que você tem do que se alegrar, como pai e mãe da criança.³²

A vinda a São Paulo do grupo de teatro “Os Comediantes”, do Rio de Janeiro, sob a direção de Miroel Silveira, antes amadores e agora profissionalizados, marcou o ano de 1947. No elenco estavam Cacilda Becker, Maria Della Costa, Jardel Filho, Ziembinski, Olga Navarro, Sandro Polloni, Jackson de Souza, Orlando Guy, Margarida Rey, Joseph Guerreiro, Graça Melo e Magalhães Graça. A estreia ocorreu com *Desejo*, de Eugene O’Neill, dirigida por Ziembinski, com figurinos de Osvaldo Mota e cenários de Eros Gonçalves. O jornal *O Estado de S. Paulo* publicou a 2 de março de 1947 esta crítica:

Difícilmente no correr de 47 teremos um outro acontecimento tão importante para a vida do teatro paulista como a estreia sexta-feira última (28 de fevereiro), no municipal, de Os Comediantes. Jamais tínhamos visto o nosso teatro oficial ser cedido a uma companhia brasileira de teatro e, muito menos ainda, por dois meses, consecutivos... Não há atualmente, no Brasil, nenhuma organização teatral amadora ou profissional que se compare, em seriedade artística e capacidade de organização, aos Comediantes.³³

A ascensão do teatro amador já começava então no Rio de Janeiro e agora em São Paulo. “Os Comediantes” acabaram sua temporada com *A Rainha morta*, de Henry de Montherlant, e *Era uma vez um preso*, de Jean Anouilh, que depois do Teatro Municipal passaram a ser apresentadas nos teatros Boa Vista e Santana.

³¹ MICHALSKI, Yan. Abílio Pereira de Almeida. In: PEQUENA ENCICLOPÉDIA do Teatro Brasileiro Contemporâneo. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989.

³² IGLÉSIAS, Francisco, Belo Horizonte, 1947. AESP, Arquivo Alfredo Mesquita, pasta 23.

³³ Artigo não assinado. *O Estado de S. Paulo*, 2 mar. 1947.

O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi inaugurado no dia 11 de outubro de 1948, na rua Major Diogo, 311. Era um pequeno teatro de 365 lugares, com palco de grande profundidade, mas de pouca altura, e apresentava montagens de *La voix humaine* (*A voz humana*), de Jean Cocteau, no original, por Henriette Morineau, e *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, pelo Grupo de Teatro Experimental (GTE).

Marina Freire escreve para Alfredo Mesquita comentando sobre a montagem de *A mulher do próximo* e *Pif-paf*:

A mulher do próximo teve pouco sucesso de bilheteria e arrastou-se dez dias mais do que devia. Foi uma pena, agora o *Pif-paf* pegou em cheio e tem agrado plenamente. Sábado e domingo tivemos lotações esgotadas à noite e boas matinês. Agora vamos ver até quando ficará em cartaz. Eu já estou ligeiramente aflita com a demora por aqui e já estou achando de bom tamanho, apesar de adorar o *Pif*. E você como vai de preparativos para os exames?... O Abílio já estava cheio. Afinal tiraram – no *Pif-paf* – o título das fotografias... É uma pena, pois já estava pronta para voltar e não estou nada entusiasmada para levar *À margem da vida*, sem a sua supervisão.³⁴

Alfredo Mesquita tinha admiração especial por Abílio Pereira de Almeida: “Ele escreveu, dirigiu e interpretou. Formou-se um homem de teatro total dentro do nosso grupo”.³⁵ Francisco Iglésias comenta as apresentações do GTE e suas repercussões:

Não fui ver o Teatro Experimental porque levavam *Pif-paf*. Vejo que representam a peça de Tennessee Williams com outro elenco, e sem a sua direção. Assisti ao espetáculo do Silveira Sampaio, *A garçonnière de meu marido*; gostei bastante.³⁶

O TBC e a EAD

O ano de 1948 se tornou, na opinião unânime da crítica, o marco divisor do teatro paulista, e pelas suas repercussões, do próprio teatro brasileiro. Dois foram os acontecimentos que permitiram considerar esse o ano decisivo na transformação do panorama teatral: a

³⁴ FREIRE, Marina, sem data. AESP, Arquivo Alfredo Mesquita, pasta 15.

³⁵ MESQUITA, Alfredo. *O Estado de S. Paulo*, s.d., pasta 32.

³⁶ IGLÉSIAS, Francisco, Belo Horizonte, 11. nov. 1949. AESP, Arquivo Alfredo Mesquita, pasta 23.

fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a criação da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD).

O industrial Franco Zampari quis adaptar um local para que os grupos de teatro amadores tivessem a oportunidade de apresentar-se, já que não se podia dispor de outra sala, e o aluguel do Municipal constituía um verdadeiro pesadelo: “É provável que mais tarde tenhamos que dividir a história do teatro amador em São Paulo em dois períodos: antes e depois do Teatro Brasileiro de Comédia”.³⁷

Seguia em cartaz no Teatro Brasileiro de Comédia o Grupo Universitário de Teatro, com *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh, sob direção de Décio de Almeida Prado. Os atores pertenciam à Faculdade de Filosofia ou eram ligados ao meio intelectual: Lígia Correa, Ruy Affonso Machado, Delmiro Gonçalves, Míriam Lifchitz, Nydia Lícia Pincherle, José Scatena, Carlos Olinto, Junqueira Franco e Eduardo Bassi.

O Grupo de Teatro Experimental apresentava no Teatro Brasileiro de Comédia *A margem da vida (The glass menagerie)*, de Tennessee Williams, que já havia alcançado êxito no Teatro Municipal, sob a direção de Alfredo Mesquita. A homogeneidade do elenco, formado por Nydia Lícia, Abílio Pereira de Almeida, Caio Caiubi e Marina Freire Franco, foi um dos motivos da eficácia da peça, que sensibilizou o público.

A ideia de revezamento dos grupos amadores continuou, no TBC, com *I have been here before*, de J. B. Priestley, apresentada no original pela Sociedade de Artistas Amadores de São Paulo. Dois dias depois, entra em cartaz a peça *Esquina perigosa*, em português, do mesmo autor, sob a direção de Madalena Nicol.

Toda vez que se esgotava o público para um espetáculo amador, o TBC relançava *A mulher do próximo*, com que abriu a temporada de 1949. A seguir, entrou em cartaz *Ingenuidade (The voice of the turtle)*, de John Van Druten, teve uma boa repercussão, como se pode ver nesta correspondência:

O diretor da Escola Normal, senhor Luiz de Mello Rodrigues, na casa de quem eu moro, conversando sobre o teatrinho, que têm aqui na Escola, com um de seus amigos disse que gostaria de encontrar a peça *Ingenuidade* para levá-la aqui na *Cidade Adolescente*.³⁸

³⁷ PRADO. Décio de Almeida. *O Estado de S. Paulo*, 5 out. 1948.

³⁸ Autor desconhecido, Araçatuba, 8 out. 1949. AESP, Arquivo Alfredo Mesquita, pasta 7.



Figura 15 – Programa da peça *À margem da vida* (*The glass menagerie*), de Tennessee Williams.

Fonte: AESP, Acervo Alfredo Mesquita.

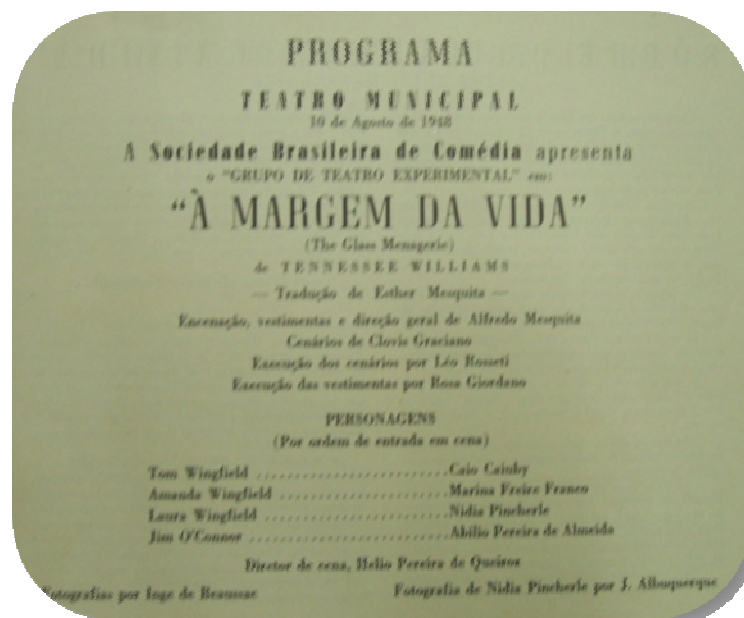


Figura 16 – Programa da peça *À margem da vida* (*The glass menagerie*), de Tennessee Williams.

Fonte: AESP, Acervo Alfredo Mesquita.

Alfredo Mesquita responde à correspondência a respeito da peça *Ingenuidade*. Nessa época, não era comum, como hoje, encontrarmos casais que insinuassem algo sobre sexo nas apresentações. A mentalidade da época ainda estava restrita, e esses tipos de questionamento eram chocantes para o público. Por isso Mesquita alerta e brinca quanto ao tema da peça. Afinal, na época, o diretor sofria forte repressão do governo, por sua família não ser favorável ao regime imposto, e ele não podia gozar plenamente de todos os benefícios relacionados ao fato de ser aristocrata influente na sociedade.

O Teatro Brasileiro de Comédia vai otimamente. Depois do sucesso imenso de *Arsênico e alfazema*, *Luz de gás* obteve um bem menor. A peça não é tão boa quanto a fita. Lembra-se dela? Com o Boyer e a Ingrid Bergman! Belíssima. Agora principiou outra, *Ele*, que não conheço e ainda não vi. Vamos ver no que dá. Em todo caso a animação é grande e o Zampari acaba de contratar o Sérgio Cardoso – aquele do Rio, que fez o Hamlet, lembra-se? – que virá representar em S. Paulo. E por falar em teatro: poderia arranjar *Ingenuidade* para você dar ao diretor do teatro de Araçatuba, mas há uma coisa: você diz que é para a “cidade adolescente” não é? E *Ingenuidade* é uma peça imoralíssima, e fortíssima apesar do título. Pois é. Não parece. Há um ato que termina quando o “Mucinho” apaga a luz e entra na cama da “Mucinha”... Será que isso poderia ser representado aí? Não creio. Em todo caso, se quiser mando-lhe a peça (e tudo mais que queira, é só pedir). Se não, posso ver se arranjo outra mais própria. É só me mandar dizer o gênero, os elementos com que contam e o resto... Como você sabe minha família é inimiguíssima [*sic*] do governo. Mas não faz mal. A gente sempre arranja um meio de chegar aonde quer. Sou, por exemplo, bastante camarada do atual secretário da Educação, o Martins, da Editora.³⁹

Em junho de 1949 estreou a peça *Nick Bar ... álcool, brinquedos e ambições*, título dado a *The time of your life*, de William Saroyan, a primeira peça dirigida pelo diretor italiano Adolfo Celi no Teatro Brasileiro de Comédia. Na estreia não havia ponto, nem mesmo nos bastidores, o que provou grande confiança no trabalho e mudanças no cenário da história do teatro brasileiro.

Depois veio a peça *Arsênico e alfazema*, de Kesselring; a seguir, *Luz de gás*, de Patrick Hamilton, e *Ele*, de Alfred Savoir. Como pudemos perceber nas palavras do fundador da Escola de Arte Dramática, a peça *Arsênico e alfazema* foi um grande sucesso.

³⁹ MESQUITA, Alfredo, São Paulo, 27 jan. 1953. AESP, Arquivo Alfredo Mesquita, pasta 12.

O intercâmbio cultural entre os estados brasileiros nesse movimento do teatro se deu nas grandes cidades do Brasil, entre as quais Recife, com o Teatro do Estudante de Pernambuco, encabeçado por Hermilo Borba Filho:

O Teatro do Estudante de Pernambuco embarcará no fim desta semana para estrear no Fênix. Já está tudo acertado. É uma pena que não possamos ir a São Paulo.

Não se esqueça de mandar – com brevidade – cópias de *O bar do crepúsculo* e de *Arsênico e alfazema*. Dê um abraço apertado no Décio, a quem fiquei querendo bem.⁴⁰

Fazia quase doze anos que Alfredo Mesquita se aventurara pela trilha do teatro. Desde a adaptação de *A esperança da família* para Procópio Ferreira, escreveu, dirigiu, levantou produções, montou um grupo duradouro. O panorama que ele encontrara quando começou estava francamente mudado – e na direção por ele preferida. Graças ao desabrochar cultural da cidade e à inquietação demonstrada pelo surgimento de tantos grupos amadores, o teatro adquirira a saudável aspiração de considerar-se manifestação artística. As novas montagens prezavam o texto em lugar do improvisado, e o conjunto em vez do brilho isolado do ator principal. A renovação ética e estética do teatro brasileiro exigiam, agora, uma instituição que abarcasse todos esses ensinamentos e concretizasse as conquistas feitas pelos amadores. A fundação da Escola de Arte Dramática de São Paulo seria, na visão de Mesquita, uma resposta autêntica e real para a formação desse “novo ator” querido por esse “novo teatro”.

A EAD surgiu como uma consequência natural dos princípios básicos que sempre nortearam Alfredo Mesquita, sua ação como homem de teatro e como prolongamento necessário do GTE por ele fundado e dirigido, cujos desígnios bem definitivos deliberaram uma espécie de ideário do moderno teatro brasileiro. Afinal, São Paulo estava prestes a se tornar um polo cultural e seria necessário formar atores à altura dos novos tempos – as demandas daquele momento haviam tornado essa missão mais oportuna. Assim, o caminho estava aberto para que Alfredo Mesquita aplicasse nesse território seu espírito empreendedor.

Importantíssima, sem dúvida, no seu pioneirismo, fixadora de uma estética e de uma ética profissional próprias, lançadora de autores nacionais e estrangeiros, formadora de atores, diretores, técnicos, dramaturgos e críticos, semente de novos teatros e semeadora de grupos teatrais, foco de irradiação cultural para São Paulo e outros estados do país, a Escola de Arte Dramática cumpriu a missão proposta por seu idealizador.

⁴⁰ FILHO, Hermilo Borba, Recife, 18 jul. 1949. AESP, Arquivo Alfredo Mesquita, pasta 39.

A Escola de Arte Dramática

No dia 18 de abril de 1948, o *Estado* publicou reportagem sobre a abertura de uma escola de arte dramática que seria dirigida por Alfredo Mesquita. O currículo previa aulas de dicção e imitação de voz, com a cantora lírica Vera Janacópulos; atitude e expressão corporal, com Chinita Ullmann; história do teatro, com Décio de Almeida Prado; representação de drama, com Alfredo Mesquita; e comédia, com Cacilda Becker. A escola iria funcionar no Externato Elvira Brandão, na Alameda Jaú, de segunda a sexta-feira, das 20 às 22h20. Para mais detalhes, recomendava-se procurar a secretaria da escola, que funcionava na Livraria Jaraguá.

A aula inaugural da Escola de Arte Dramática de São Paulo foi proferida no auditório da Biblioteca Municipal em 3 de maio de 1948, às 21 horas, por Paschoal Carlos Magno.

A EAD teve diversas moradas. Primeiramente alojou-se numa sala da Escola Elvira Brandão, sala cedida gentilmente pela diretora; em 1949 passou a residir num segundo andar da rua Major Diogo, no prédio do recém-inaugurado TBC, onde permaneceu alguns anos. A Escola ocupou, ainda, dois diferentes edifícios: um casarão na rua Maranhão e, ao longo da década de 1960, as dependências do Liceu de Artes e Ofícios, na avenida Tiradentes. Ao completar vinte anos de atividades, em 1968, foi para o pavilhão B-9 da Cidade Universitária, onde está até hoje. Nesses anos todos conservou o caráter único de fórum privilegiado de ideais e realizações.

Alfredo Mesquita creditava sua concepção da arte cênica ao diretor francês Jacques Copeau. O fundador da Escola de Arte Dramática chegou a afirmar que se considerava um “humilde servidor do teatro francês”.⁴¹

Jacques Copeau propôs a sua renovação em termos de uma arte “mais elevada” culturalmente, contrapondo-a à cena mercantilizada do *boulevard* francês. Para esse pensador do teatro, o princípio da arte cênica situava-se na palavra e no texto. A obra teatral era “uma tradução sensível que deveria fazer justiça às personagens e ações dramáticas imaginadas pelo poeta” (Guinsburg; Silva, 1992, p.163). O teatro não deveria ser encarado como apenas um espaço de diversão, no qual os “cacos” e improvisações de atores-vedetes fizessem parte do espetáculo, e, sim, ser fiel ao poeta, ao dramaturgo.

⁴¹ Artigo não assinado. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 nov. 1985.

Alfredo Mesquita se viu envolvido com essas ideias, e, descontente com aquele tipo de teatro, buscando uma nova técnica e estética da cena, fundou a Escola de Arte Dramática, como ele próprio afirmou, “à maneira brasileira” (p.164), isto é, conforme as necessidades locais.

Para Mesquita a cultura e o teatro deveriam ser um veículo de aperfeiçoamento do pensamento e da capacidade crítica do homem. Em consequência disso, era preciso que o ator desenvolvesse ao máximo a sua capacidade artística para exprimir essa cultura, funcionando como um todo; o corpo deveria tornar-se apto para o que a cena pudesse lhe exigir; a mente, por sua vez, precisaria dedicar-se completamente ao estudo, e enfim valorizar o espírito de grupo próprio do teatro, trabalhando assim essencialmente em equipe.

O novo teatro da EAD foi estruturado a partir de uma metodologia que compreendia a preparação do ator para uma sólida formação cultural, aquisição de fundamentos técnicos, vocais, corporais e trabalho de interpretação. Segundo Mesquita, o principal obstáculo ao aprendizado dos jovens atores “era a enorme carência de formação” (p.165) cultural de que sofria o país.

Para entender Alfredo Mesquita e sua inspiração no teatro precisamos conhecer um pouco mais seu “inspirador” Jacques Copeau.

Em 1909 Jacques Copeau (1879-1949) reuniu em Ferté-Sous-Jouarre, sua casa de campo, atores escolhidos por ele, para organizar a abertura de um teatro no outono do mesmo ano. Para isso, não podia continuar com o método usado na época, que consistia em apenas decorar um texto. Pretendia experimentar atividades que viabilizassem o desenvolvimento do ator: estudo do repertório nacional e mundial, leituras, estudo do texto pretendido e também exercícios físicos. No final de outubro, como previsto, abriram-se as portas do Vieux-Colombier, uma pequena sala de trezentos lugares. Em virtude da Primeira Guerra Mundial, porém, em 1914 o Vieux-Colombier fechou suas portas. Em 1917, Copeau foi mandado pelo governo francês para Nova York, como referência artística de seu país, e lá ficou até 1919, ano em que volta a Paris e reabre o Vieux-Colombier.

Nos anos de sua permanência em Nova York, Copeau refletiu sobre a pedagogia e, distanciando-se cada vez mais do industrialismo e do cabotinismo vigentes no teatro na época, elaborou um ensino diverso, entendido não como ponto de encontro de várias técnicas, mas como resultado de um método geral único.

Acreditava que todos os elementos teatrais deveriam representar a obra do poeta, e em função disso suas principais pesquisas dirigiram-se para a formação de um novo ator, pois,

através da inteireza deste, o texto poderia chegar vivo ao espectador, da forma como o autor o houvesse imaginado. Jacques Copeau era totalmente contra

Uma industrialização desenfreada que, dia a dia mais cinicamente, degrada a nossa cena francesa e desvia dela o público cultivado; a monopolização da maior parte dos teatros por um punhado de farsantes a soldo de comerciantes sem vergonha; por toda a parte, e até onde grandes tradições deveriam salvaguardar algum pudor, o mesmo espírito de cabotinismo e de especulação, a mesma baixaza; por toda parte o blefe, *o exagero de todo tipo e o exibicionismo de toda natureza* parasitando uma arte que está morrendo, e que já nem sequer é discutida; por toda parte apatia, desordem, indisciplina, ignorância e imbecilidade, desdém do criador, ódio da beleza; uma produção cada vez mais louca e vã, uma crítica cada vez mais indulgente, um gosto cada vez mais perdido: eis o que nos indigna e nos revolta. (Copeau, 1974)

Copeau sonhava com uma educação total do ator, que desenvolvesse o seu espírito, aguçasse a sua imaginação e também multiplicasse a sua maleabilidade corporal através da dança, do ritmo, da mímica e da ginástica corporal. A palavra pronunciada deveria ser consequência de um pensamento conhecido pelo ator em todo o seu ser, demonstrando assim sua atitude interior e a expressão corporal que a revela.

Em 1924 Copeau fecha o Vieux-Colombier e se transfere com um pequeno grupo de atores para um castelo na Borgonha, onde cria uma escola, na qual, desinteressados de qualquer resultado imediato, todos juntos trabalhavam para a educação dos atores. Em 1939, com a Segunda Guerra Mundial e a consequente invasão dos alemães na França, Copeau sai definitivamente de Paris.

Copeau buscava uma mudança de espírito. Tratava-se de insuflar no teatro uma alma nova, de sanear seus costumes, de renová-los internamente. Acreditava que o teatro só reencontraria sua altivez se deixasse de ser um comércio para voltar a ser uma solenidade, pois era preciso sair das grandes cidades para resgatar a pureza do teatro, distanciar-se dos especuladores que se apoderavam das novas ideias para vulgarizá-las e fazer dinheiro com elas; disciplinar o ator pelo trabalho e pela autoridade, educá-lo imprimindo nele, desde a infância, as noções de respeito, de grandeza e de desinteresse que fundamentam essa transformação total. Não haveria teatro novo que não fosse engendrado por uma escola em que tudo deveria ser retomado do começo; somente no âmbito dessa escola poderia realizar-se

essa unidade de todos os elementos do drama, em virtude da reconciliação do inventor com o realizador, talvez por uma identificação do autor com o ator:

O Teatro do Vieux Colombier está aberto a todas as tentativas, desde que atinjam certo nível, que sejam de certa qualidade. Quer dizer: uma qualidade *dramática*.

Por sua vez, o Teatro do Vieux Colombier agrupa, sob a autoridade de um só homem, uma equipe de atores jovens, desinteressados, entusiastas, cuja ambição é *servir* à arte a que se consagram. Descabotinar o ator, criar em torno dele uma atmosfera mais própria ao seu desenvolvimento como homem e como artista, cultivá-lo, inspirar-lhe a consciência e iniciá-lo na moralidade da sua arte: é a isso que tenderão obstinadamente os nossos esforços.

Nós queremos trabalhar para lhe devolver lustro e grandeza, e nisso empregaremos um ardor inquebrantável, uma força concertada, o desapego, a paciência, o método, a inteligência e a cultura, o amor e a necessidade do que é bem feito. Postemo-nos, de uma só vez, diante de nossa tarefa. Devemos atacá-la pela base.

Repertório clássico. Já escrevi que antes de tentar eficazmente no teatro uma reforma qualquer, seria preciso saneá-lo, honrá-lo, “chamando novamente para ele as grandes obras do passado, a fim de que os poetas de hoje, recuperando um respeito filial para com a cena que lhe haviam desbotado, por sua vez ambicionem subir nela”.

Nossa primeira preocupação será externar uma veneração particular pelos clássicos antigos e modernos, franceses e estrangeiros. Não é exagero dizer que eles são ignorados pelo público. Nós os proporemos como um exemplo constante, como o antídoto da falta de gosto e das paixões estéticas, como o modelo do julgamento crítico, como uma lição rigorosa para aqueles que escrevem o teatro de hoje e para aqueles que o interpretam. (Copeau, 1974)

A matéria-prima do novo teatro deveria ser um corpo de ator treinado e dotado de cérebro perspicaz. Assim, em relação às ideias de Copeau, a estrutura montada por Alfredo Mesquita era fundamentada em um tripé básico: formação cultural, fundamentos técnicos e trabalho de interpretação propriamente dito. Esse tripé já existia desde a fundação da Escola, com as aulas de “História do teatro”, “Drama e Comédia” (interpretação), “Impostação de voz”, “Mímica” e “Francês”. Tal estrutura seria aperfeiçoada em 1951 e 1952, quando foram introduzidas as disciplinas de “Estudo preparatório”, “Estética geral” e “Estética da língua portuguesa”, “Ritmo” e “Português”.

No que diz respeito à formação cultural do aluno, quesito imprescindível para Alfredo Mesquita, havia um enorme destaque para o ensino da “História do teatro universal” e, principalmente, do teatro greco-romano, clássico francês e elisabetano. A matéria era eliminatória nos dois primeiros anos, e, de um total de 1.200 aulas – incluindo-se aí aquelas dedicadas às montagens de espetáculos –, cerca de 350 horas eram dedicadas a ela, cerca de 30% do total. Essa disciplina foi que menos se modificou ao longo da história da EAD e a que permitiu aos alunos, através das leituras aprofundadas de textos consagrados, o estabelecimento de uma relação com várias personagens, antes mesmo de interpretá-las.

A disciplina de “História do teatro brasileiro” passou a fazer parte do currículo da EAD somente no ano de 1962. Sábato Magaldi a introduziu logo depois do lançamento de seu livro *Panorama do teatro brasileiro*. Daí em diante, essas aulas ficaram a cargo da dramaturga e poeta Renata Pallottini. Ela buscava nesse primeiro contato dar aos alunos a consciência de que a EAD nasceu dentro de um contexto de renovação, e que a instituição era tida como uma escola séria da arte do teatro dos novos tempos. O conteúdo dessa disciplina abrangia

desde companhias nacionais itinerantes (Leopoldo Fróes, Abigail Maia, Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes); companhias estrangeiras (portuguesas, italianas, francesas); autores nacionais (Cláudio Souza, Raul Pederneiras, Oduvaldo Viana, Joracy Camargo); o movimento dos grupos amadores de São Paulo (Affonso Arinos: *Reisadas*, 1915; *O contratador dos diamantes*, 1918; o GTE, de 1942; o GUT, de 1945); o movimento paralelo no Rio de Janeiro (“Os comediantes”, Ziembinski; *O vestido de noiva*, Nelson Rodrigues; Paschoal Carlos Magno); até a fundação do TBC em São Paulo, por Franco Zampari, e da EAD, por Alfredo Mesquita, ambos em 1948. (Silva, 1989, p.200)

A estima de Alfredo Mesquita pela língua portuguesa tornou essa disciplina eliminatória no vestibular, pois muitas vezes o aluno entendia a matéria teórica, mas não sabia expressar corretamente seu conteúdo. Os alunos aprendiam interpretação de texto, regras gramaticais, estudo sobre estrutura de versos e redação. A professora Leila Coury responsabilizou-se por essa disciplina de 1950 até 1968. Também a inserção da língua francesa se apresentou necessária, não somente porque a formação cultural do idealizador da EAD era basicamente francesa e por ser ele inspirado por Jacques Copeau, mas também porque na época poucas obras de teatro eram traduzidas para o português, e a extensa

biblioteca da Escola possuía um vasto número de obras em francês. Portanto, a inclusão dessa disciplina não significou apenas uma contribuição para o enriquecimento cultural dos alunos, mas também garantiu ao estudante um bom repertório dramático. Afinal, muitas vezes os jovens teriam de ler no original os textos necessários para seus trabalhos escolares. O professor Luiz Contier ministrou essas aulas por dez anos.

Em 1951 o professor francês Gaston Granger falou sobre “Problemas da estética da obra teatral”. Em 1952 introduziu-se a “Psicologia do ator” como disciplina obrigatória, a cargo do professor Pedro Balaz, baseando-se o curso na obra de Constantin Stanislavski, *Construção do personagem*. Em 1953 a professora Gilda de Mello e Souza trabalhou no sentido de pensar criticamente o trabalho do comediante e desenvolver maior consciência de seus objetivos artísticos e sociais. Em 1956, o curso de “Estética teatral” ministrado pelo professor Décio de Almeida Prado constituiu uma reflexão sobre os principais movimentos artísticos, desde o Romantismo, passando pelo Naturalismo, chegando a discutir o teatro de vanguarda, com ênfase no teatro do absurdo.

As disciplinas de “Fundamentos técnicos” poderiam ser divididas em duas categorias: preparação vocal e corporal. No curso de vocal, a escola teve a professora Vera Janacópulos inicialmente. Em 1949 Magdalena Lébeis entrou para o corpo docente, onde permaneceu até 1955, quando Maria José de Carvalho assumiu as aulas. Em 1956, sua ex-aluna Mylène Pacheco passou a colaborar com a professora na parte de preparação vocal, e permaneceu no cargo até 1989. Chinita Ullmann, professora de expressão corporal, integrou desde o princípio da EAD o corpo docente, enfrentando o desafio técnico que representava a preparação do corpo do ator. Em 1955 a professora Isabelle de Lima passou a lecionar mímica e improvisação, e em 1956 foram incluídas no currículo da EAD aulas de esgrima – justificadas para proporcionar ao ator maior elegância, agilidade e desembaraço nos gestos.

Quanto ao ensino de “Interpretação”, Alfredo Mesquita iniciou o curso optando por contratar encenadores de grande experiência e carreira sólida para ministrar a disciplina. Além do número diversificado de professores dessa disciplina, colaboraram, através de seminários de preparação de cenas em classe, vários outros diretores, notadamente os do TBC, que não constam oficialmente no elenco de professores da EAD. Dentre eles destacamos Ziembinski, Adolfo Celi, Luciano Salce e Stanley Richards, do Actor’s Repertory Workshop. A diversidade e a qualidade desses profissionais convidados para trabalhar na EAD, bem como a seleção severa de textos da literatura dramática, criaram os alicerces em que se assentaram as disciplinas de “Drama” e “Comédia”.

Cacilda Becker foi a primeira professora da cadeira de “Drama”, porém não permaneceu lá por mais de um semestre, pois não possuía o didatismo necessário para o ensino. Ruggero Jacobbi foi convidado, então, para preencher a vaga, e o fez entre 1950 e 1952. Esse mestre possuía credenciais mais do que necessárias para o cargo, pois vinha da Itália e já era reconhecido como um homem de teatro, com sólida experiência sedimentada inicialmente no Teatro Universitário de Roma, passando pelo Teatro das Artes (como auxiliar de Anton Giulio Bragaglia) e realizando diversos espetáculos para companhias teatrais em seu país de origem. Também passaram pela EAD, no ano de 1952, o húngaro Gerald Thomaz e o americano Donald Robinson. Luís Lima assumiu a cadeira por três anos, e entre 1955 e 1956 a disciplina ficou a cargo de Gianni Ratto. Em 1957 Alberto D’Aversa foi indicado por Adolfo Celi, então diretor do TBC. Haydée Bittencourt, Olga Navarro, Flávio Rangel e Benito Corsi fizeram parte da equipe brasileira que compôs a cadeira de interpretação nos últimos anos da Escola sob direção de Alfredo Mesquita.

Uma nova vanguarda

Houve, entretanto, muitas mudanças na EAD, desde a sua fundação, sendo a primeira delas referente ao fundo econômico necessário para manutenção da escola, pois Alfredo Mesquita já não possuía verbas suficientes para sustentá-la. A segunda mudança ocorria por parte da classe estudantil da EAD, que frente a uma nova postura estético-ideológica, influenciada pelos grupos profissionais de vanguarda, contestava os métodos de ensino e a grade curricular. Era necessário colocar a EAD em sintonia com as pesquisas que estavam acontecendo no teatro profissional de vanguarda, representado principalmente pelo Teatro de Arena e pelo Teatro Oficina. Isso foi proposto por Augusto Boal, Heleny Telles Guariba, José Celso Martinez Correa, Anatol Rosenfeld, Jacó Guinsburg e Flávio Império, mas Alfredo Mesquita não concordou.

O teatro estava mudando, e já não se buscava mais aquele ator que a direção da EAD vinha formando até então; os alunos viam a postura da escola como pouco colaborativa, em relação ao teatro político que começava a despontar. Embora os alunos e professores reivindicassem uma atualização no currículo e também na ideologia da escola, seus protestos não foram aceitos.

Na verdade, Mesquita começava a entender que sua missão estava cumprida. O próprio teatro que estava na moda já não o satisfazia. Perguntando sobre quando ele sentiu que o teatro brasileiro se afastava dos ensinamentos ministrados na EAD, ele respondeu: “Foi o teatro engajado, o teatro agressivo... *Roda vida*”. (Silva, 1989, p.210)

Décio de Almeida Prado, em seu comentário sobre a oposição de Alfredo Mesquita em relação ao novo espírito cênico, também se mostra – ao menos neste comentário – avesso às novas tendências:

Ao deixar a Escola, Alfredo deixou também o teatro. Este mudara tanto que ele não mais se reconhecia no palco. Certas experiências extremadas, nos limites da razão e da loucura (em geral falsa loucura, uma loucura simulada) não o tocavam pessoalmente, nada lhe diziam à sensibilidade. Impediam-no, contudo, por sua simples e perturbadora presença, de saborear o teatro tradicional com o mesmo prazer e a mesma inocência de outrora... Longe, muito longe, ia o teatro de sua infância... (citado em Silva, 1989, p.210)

A primeira ruptura radical com o modelo preconizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia começa a engendrar-se dentro da própria escola criada por Alfredo Mesquita, a EAD. O aluno José Renato dirige em 1951 *O demorado adeus*, de Tennessee Williams, utilizando-se de um novo tipo de palco, a arena, onde o público cerca os atores por todos os lados. O espetáculo foi encenado numa sala da própria EAD. Além de incluir novas questões estéticas referentes à relação dos atores com o público, a proposta tendia a baratear os custos da produção, recuperando a mobilidade dos espetáculos, os quais poderiam ser apresentados em lugares com pouca infraestrutura.

Quando José Renato saiu da EAD, em 1953, resolveu aplicar os conceitos de sua própria tese e fundou, com os colegas Geraldo Mateos, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana, uma companhia permanente – o Teatro de Arena. Para os alunos da Escola paulista, o Teatro de Arena passou a ser mais uma opção interessante onde poderiam aplicar o que haviam aprendido.

Segundo Mariângela Alves de Lima, na época

o TBC, que se alimentava em parte dos quadros da EAD, não podia absorver a totalidade dos novos atores. Trabalhava com um elenco permanente, esforçando-se

para obter uma constância de quadros de atuação e uma unidade de estilo. Havia uma fertilidade na produção de espetáculos, mas isso não correspondia necessariamente a um mercado de trabalho amplo para novos atores.⁴²

A incorporação do diretor Augusto Boal, em 1956, contribuiu decisivamente para uma orientação ideológica mais definida. Vindo dos Estados Unidos,⁴³ onde se familiarizou com as técnicas de preparação de atores de Stanislavski, Boal procurou introduzir uma nova estética nas montagens do grupo. Pretendia fazer a crítica às afetações “aristocráticas” do teatro desenvolvido pela Escola de Arte Dramática (EAD) e conseqüentemente às do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Propunha um teatro capaz de refletir os acontecimentos sociais e históricos do país, modificando tanto a escolha estético-ideológica de suas temáticas, quanto a pesquisa da linguagem cênica. Basicamente, a partir do sucesso de Gianfrancesco Guarnieri em 1958, com a encenação da peça *Eles não usam black-tie*, o Teatro de Arena passou a ter um repertório diferenciado do TBC, representando uma ruptura mais drástica em relação ao modelo de teatro vigente – sendo o próprio título da peça uma ironia ao teatro do TBC. O Arena adotou a postura do movimento nacionalista, em que a função social e a política da arte cênica passavam a ser o fator principal dos espetáculos, indo assim contra os padrões estéticos conquistados e estabelecidos até então pelos “amadores da década de 1940”, e representou uma tomada de posição por um teatro público, menos elitizado.

Seguiu-se a essa montagem a realização dos “Seminários de Dramaturgia”, em que a tônica era a de desenvolver uma dramaturgia nacional mais sintonizada com a ideologia do grupo:

A função atual dos seminários é fornecer aos seus autores os elementos básicos do seu artesanato, ao mesmo tempo que procura lançá-los na experimentação. É a fase em que se deve pesquisar os nossos estilos para melhor transmitir nossas ideias.⁴⁴

O processo de experimentação proposto instrumentalizaria os atuais artistas com as necessárias técnicas à veiculação de mensagens ideológicas, constituindo-se a pesquisa artística em um projeto político maior. O teatro tornava-se então, uma “arma” (nos próprios

⁴² Revista *Dionysios*, Rio de Janeiro, 1978, n.24, p.33.

⁴³ Augusto Boal estudou teatro na Columbia University, em Nova York, realizando cursos com John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner. O teatro norte-americano da época estava interessado na adaptação das técnicas do russo Constantin Stanislavski, para atingir maior grau de realismo em cena.

⁴⁴ BOAL, Augusto, em *Arte em Revista*, São Paulo, n.6, 1981, p.10.

termos de Boal), um instrumento na luta de uma ideologia política. Esses ideais só tomaram corpo na medida em que se encontravam em consonância com as posturas políticas dos setores intelectuais e estudantis, de onde provinha a maior parte do público do Arena. Em linhas gerais, o intuito do grupo apoiava a aliança dos setores mais “progressistas” em torno dos interesses nacionais de desenvolvimento e de reformas que promoveriam maior justiça social.

Com o tipo de teatro feito pelo Arena – as experiências de um novo tipo de palco e de nova relação com a plateia – desencadeou-se um processo de questionamento ao teatro que era feito até então. O vago ideal de modernização que orientou o início do grupo, ainda dentro da EAD, foi se transformando na medida em que as convicções políticas do elenco passaram a ter um peso decisivo no trabalho.

É no âmbito do teatro profissional paulista, construído por Alfredo Mesquita e todo o rol de amadores, artistas, empresários e intelectuais das décadas de 1940 e 1950, que tais inovações propostas pelo Teatro de Arena cresceram e puderam ser aferidas com maior precisão. A proposta do Arena se contrapôs ao modelo instaurado pela EAD e pelo TBC, na década de 1950, negando a forma hierárquica e centralizada da companhia de Franco Zampari, tentando organizar-se internamente de forma mais “democrática”. Negou também os ideais de uma cultura basicamente pautada por modelos europeus, de um teatro concebido como divertimento “nobre”, que mobilizava setores da elite paulistana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão sobre a importância de Alfredo Mesquita para o teatro paulista e consequentemente brasileiro leva-nos à retomada de algumas análises feitas nesta dissertação.

Focalizando o percurso de Alfredo Mesquita em direção ao moderno teatro paulista, pudemos perceber as mudanças estabelecidas na cidade de São Paulo provinciana e seu desenvolvimento em direção a uma posição mais elevada como centro econômico e cultural do país. Além das transformações no ritmo de vida da população em geral, ocorreram diversos movimentos – como a Semana de Arte Moderna de 1922; a criação da Universidade de São Paulo; a fundação da revista *Clima*; o movimento dos amadores de teatro na década de 1940; a fundação da Escola de Arte Dramática de São Paulo – que foram decisivos para a construção de experimentos socioculturais de ponta na educação, na política e nas artes, além de contribuírem para o aperfeiçoamento de bases intelectuais mais acadêmicas.

Vimos a influência da cultura europeia na São Paulo do início do século XX, ainda buscando modelos a seguir, e vimos como Alfredo Mesquita caracterizava-se por sua educação europeizada – especialmente francesa –, que tanto caracterizou seu teatro, por influência do francês Jacques Copeau. O quadro biográfico de Mesquita permitiu reconhecermos a ressonância com a cidade de São Paulo em seu trabalho como escritor.

A análise da elite aristocrática paulistana mostrou seus costumes socioculturais e suas pretensões em relação à cidade. Pudemos perceber como a arte do espetáculo teatral em São Paulo no início do século XX envolvia apenas parte da cidade; o público que frequentava esses acontecimentos cênicos era composto basicamente por pessoas da elite, diferentemente do que acontecia na cidade do Rio de Janeiro, onde o teatro era tido como um entretenimento social, abrangendo toda a cidade.

Construindo uma articulação entre o teatro das primeiras décadas do século XX e o teatro amador da década de 1940, analisamos Alfredo Mesquita como um pensador de elite nos palcos brasileiros – principalmente entre 1940 e 1960. As contradições aqui apontadas em

seu discurso em certo sentido justificaram o quase total apagamento de seu trabalho na maioria das análises historiográficas já efetuadas.

A perspectiva seguida, a estratégia narrativa empregada num registro quase biográfico da experiência de Alfredo Mesquita, evidenciou seu caráter não favorável a um teatro que amparasse francamente causas políticas. Entretanto, Mesquita apresentava-se claramente como defensor do avanço da qualidade técnica do nosso teatro e empregava suas forças para que este se elevasse culturalmente.

Evidenciou-se o jogo dialético de símbolos e conteúdos dramáticos que, nos trabalhos de Alfredo Mesquita, apareceram de maneira conflitante e não apenas linear e objetiva, marcando uma relação ambígua sempre à mostra em seus empreendimentos. Em vez de expor uma absoluta alienação para com as questões políticas e sociais de seu tempo, Mesquita trabalhou com as dobras e aflições conceituais da história de um favorecido membro da elite paulistana que decidiu abertamente representar os limites e as apreensões de uma sociedade em transformação.

Compreendemos o papel de suas influências na construção de um novo patamar para o teatro paulista – trazendo, assim, à tona o nascimento do teatro moderno brasileiro –, resgatando as experiências e as motivações que reuniam distintos personagens em torno deste objetivo em comum: a renovação teatral.

Buscamos mostrar as dificuldades enfrentadas por esse empreendedor na prática teatral, bem como o seu entorno no tocante à efetivação de resultados no desempenho dos atores. Se, apesar de seu ponto de vista elitista, Alfredo Mesquita pôde renovar a forma de fazer teatral dos atores, principalmente das décadas de 1940 e 1950, e conseguiu integrá-los sempre aos bons grupos de teatro profissional brasileiro da época, isso ocorreu, em grande parte, graças à sua postura, avessa ao puro teatro comercial. Com disciplina rígida, voltada para a realização de um teatro de elevação cultural, e com respeito ao texto dramático, entendido por ele como o elemento principal para a formação do processo teatral – ponto de apoio estético que norteou sua visão de teatro e consequentemente a fundação da Escola de Arte Dramática em São Paulo (EAD) –, Alfredo Mesquita e sua escola continuaram sendo a base das representações feitas pelas companhias profissionais de São Paulo até meados da década de 1960.

A arte cênica brasileira, até aquele momento, refletia com maiores ou menores adaptações a tendência que predominou no teatro europeu até a década de 1950. Portanto, uma reflexão crítica sobre o moderno teatro brasileiro ficaria inacabada sem uma alusão ao apoio fornecido por Alfredo Mesquita. Com a EAD, Mesquita pôde manter as propostas

inovadoras dos amadores em constante atividade, em detrimento do vedetismo e afastando o comercialismo na busca do melhor espetáculo teatral possível.

Mesquita dignificou a profissão do comediante como consequência do rigor ético que exigia – por sua determinação em construir em bases sólidas um teatro novo, um teatro de equipe voltado para a apresentação de um repertório de qualidade, empenhado única e exclusivamente na apresentação cênica em prol do autor teatral. Alfredo Mesquita deu oportunidade a vários jovens alunos-autores, alunos-atores e alunos-críticos do teatro brasileiro, para que experimentassem exercícios referentes aos palcos, através da complexidade de seu ensinamento em diversas disciplinas ministradas na EAD.

Mesquita encenou um número significativo de peças teatrais, enriquecendo o teatro brasileiro graças à riqueza cultural e ao aprofundamento de conteúdos programáticos em sua escola, e contribuiu para a introdução de autores clássicos e vanguardistas que, em certo sentido, desencadeou com a fundação, por seus alunos, do Teatro de Arena de São Paulo.

Entretanto, quando na década de 1960 os dilemas sociais e as lutas revolucionárias se apresentaram de maneira explícita, com o movimento cultural universitário e juvenil lançando palavras de ordem com influências profundas no cenário teatral de São Paulo, o teatrólogo Mesquita se retirou da vida teatral, totalmente decepcionado. Agora as suas ambiguidades não mais refletiam problemas sociais relevantes. O diálogo com seus alunos da Escola de Arte Dramática pareceu, então, encerrado pelo avanço do projeto de “revolução social”, que teria subordinado completamente as suas intenções de um teatro elevado.

Este trabalho cobriu o período de renovação teatral e os espaços que modelaram as trajetórias da formação do teatro moderno brasileiro, mais especificamente, as décadas de 1940 e 1950, mediante o estudo da trajetória percorrida pelo intelectual Alfredo Mesquita, núcleo mais importante da pesquisa que deu origem a esta dissertação. Esperamos, assim, ter contribuído para um maior entendimento do movimento de renovação teatral na cidade de São Paulo.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares. Dilemas da institucionalização das ciências sociais no Rio de Janeiro. In: Miceli, Sergio (Org.). *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice; Idesp, 1989. v.1, p.188-216.
- ALMEIDA, Maria Inês Barros de. *Panorama visto do Rio*: Companhia Toni-Celi-Autran. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- _____. *Panorama visto do Rio*: Cacilda Becker. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- ALVES, Andréa. *Sociologia e Clima*: dois caminhos, um debate. Monografia (Graduação) – Departamento de Estudos Sociais, UERJ. Rio de Janeiro, 1991.
- AMARAL, Antônio Barreto do. *História dos velhos teatros em São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.
- ANDRADE, Mário de. *Mestres do modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- ARAÚJO, Nelson de. *História do teatro*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1962.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura*: São Paulo no meio do século XX. São Paulo: Edusc, 2001.
- AUTRAN, Paulo; GUZIK, Alberto. *Paulo Autran, um homem no palco*. São Paulo: Boitempo, 1998.
- BRUNO, Ernani da Silva. *Histórias e tradições da cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 1954.
- CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, M. T. (Org.). *Paulo Emílio*: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAPELATO, Maria Helena. *Os arautos do liberalismo*: imprensa paulista 1920-1945. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CAVALCANTE, Maria Neuma. *Clima*: contribuição ao estudo do modernismo. Dissertação (Mestrado) – FFLCH, USP. São Paulo, 1978.
- CAVALCANTI, Pedro; DELION, Luciano. *São Paulo, a juventude do centro*. São Paulo: Códex, 2004.
- CENNI, Franco. *Italianos no Brasil*: ‘Andiamo in Merica...’. São Paulo: Edusp, 1989.
- COLLAÇO, Vera e CORDEIRO, Volmir Gionei. *Alusões do Corpo na Revista*: Paralelos entre o Jornal e a Cena. VI Jornada de Pesquisa, UDESC, 2006.

- COPEAU, Jacques. *Registres I; Appels*. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard. Paris: Gallimard, 1974. p.19-32. [Registros I; Apelos. Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saind-Denis. Notas de Claude Sicard. Trad. José Ronaldo Faleiro, inédita, gentilmente cedida].
- D'INCAO, Maria Angela; SCARABÓTOLO, Eloisa Faria de (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2001.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- EAD – Escola de Arte Dramática, de 1948 a 1968: Alfredo Mesquita. Secretaria de Estado da Cultura; Fundação Padre Anchieta, 1985.
- FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Edusp, 1997.
- FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza (Org.). *Uma atriz: Cacilda Becker*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O contratador dos diamantes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro; Ministério da Educação e Cultura, 1973.
- FRÓES, Íris. *Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: SNT; Ministério da Educação e Cultura, 1960.
- GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo – 1940-1950*. São Paulo: Ed. Senac, 1998.
- GUINSBURG, Jacó; SILVA, Armando S. (Org.). *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão*. São Paulo: Albatroz; Loqüi; Terceiro Nome, 2007.
- GONÇALVES, Augusto de F. L. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.
- GUILLÉN, Mário Garcia. *Falando de teatro*. São Paulo: Loyola, 1978.
- IGLÉSIAS, Francisco. *Trajectoria política do Brasil 1500-1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- JACOBBI, Ruggero. *Teatro in Brasile*. Bologna (Italia): Capelli, 1961.
- JOMARON, Jacqueline de. Jacques Copeau: le tréteau nu. In: _____. *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*. Pref. Ariane Mnouchkine. Paris: Armand Colin, 1992. p.731-741. [Jacques Copeau: o tablado nu. In: *O Teatro na França da Idade Média aos nossos dias*. Trad. José Ronaldo Faleiro, inédita, gentilmente cedida].

- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LEITE, Miriam L. M. *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. In: FARIA; ARÊAS; AGUIAR, 1997.
- LIMONGI, Fernando. Mentores e clientela na Universidade de São Paulo. In: MICELI, Sergio (Org.). *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice; Idesp, 1989. v.1, p.111-187.
- LINS, Álvaro. *Sagas literárias e teatro moderno no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.
- LOPES, Augusto de F. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.
- LOURENÇO, Maria C. *A maioria do moderno em São Paulo, anos 30/40*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. São Paulo, 1990.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Retratos da Arte Moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Iniciação ao teatro*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.
- _____; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Edusp; Cultrix, 1979.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Trama e poder: a trajetória e polêmica em torno das indústrias de sacaria para o café (São Paulo 1888-1934)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002.
- MELO, Luis Correia. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo; Serviço de Comemorações Culturais, 1954.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Cecult, 1999.
- MENDES, Ciro. *Breve notícia do Teatro Municipal*. São Paulo: s.n., 1955.
- MESQUITA, Alfredo. *Contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1977.
- _____. *Na Europa*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1937a.
- _____. *Na Europa fagueira*. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 1942.
- _____. *Notas para a história do teatro em São Paulo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1951.
- _____. *3 peças*. São Paulo: Livr. Teixeira, 1937b.
- _____. *Vidas avulsas*. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 1944.

- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1979.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico* (1943). v.I. 2.ed. São Paulo: Martins; Edusp, 1981.
- _____. *Diário crítico* (1943). v.III. 2.ed. São Paulo: Martins; Edusp, 1981.
- MORAES, Rubens Borba de; BERRIEN, William (Org.). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Souza, 1949.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NEVES, Juliana C. Lima. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do suplemento literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40*. São Paulo: Annablume, 2005.
- PALLOTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- PIMENTEL, Antonio Fonseca. *Teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Margem, 1951.
- PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____.; MASSI, Fernanda P. *Guia bibliográfico dos brasilianistas: obras e autores editados no Brasil entre 1930 e 1988*. São Paulo: Sumaré; Fapesp, 1992.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral (1947-1955)*. São Paulo: Martins, 1956.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *João Caetano e a arte do ator, o empresário e o repertório*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. *Peças, pessoas e personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Procópio Ferreira*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Seres, pessoas, personagens: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Martins, 1964.
- PRADO, Luís André do. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 1986.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto – contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1989.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

- SILVA, Tânia B. *Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa (1948-1974)*. Tese (Doutorado) – IFCS, UFRJ. Rio de Janeiro, 1997.
- SILVEIRA, Miroel. *A outra crítica*. São Paulo: Símbolo, 1976.
- _____. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Quíron, 1976.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1960.
- VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Pontes, 1991.
- _____. *O teatro de revista*. In: *O TEATRO através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v. 2
- _____. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro...Oba!* Campinas: Unicamp, 1996.
- VIOTTI, Sérgio. *Dulcina: primeiros tempos: 1908/1937*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

FONTES

1. Artigos em jornais

- CANDIDO, Antonio. Os contos de Alfredo Mesquita. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 set. 1985.
- _____. Alfredo e nós. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1986.
- _____. Renovação teatral. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jan. 1945.
- GREENHALGH, Laura. EAD, 35 anos: uma data para comemorações e queixas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 jun. 1983.
- _____. Paixão pelo teatro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 out. 1985.
- GUZIK, Alberto. Uma vida ensinando arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 nov. 1986.
- _____. O legado de Alfredo Mesquita. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1 fev. 1992.
- MENDONÇA, Paulo. O teatro segundo Alfredo Mesquita. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 dez. 1986.
- MESQUITA, Alfredo. Traduzir, uma arte rara mas presente no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1930.
- _____. À margem de *À Margem da Vida*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 abr. 1983.
- _____. Memórias da Revolução de 32. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 out. 1984.
- _____. Novas Memórias do Cárcere. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 out. 1984.
- _____. Novas Memórias do Cárcere. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 out. 1984.
- PRADO, Décio de Almeida. Os vários Alfredos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1986.
- RANGEL, Flávio. Alfredo Mesquita. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1 dez. 1986.
- RODRIGUES, Nelson. Memórias. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1967.

- WEINHARD, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo (1956-67)*. v.I. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.
- ZANOTTO, Ilka Marinho. A Escola de Arte Dramática e o esforço de um homem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 abr. 1973.
- _____. Alfredo Mesquita reencontra sua infância. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 jan. 1979.
- _____. Morre Alfredo Mesquita, um pioneiro do teatro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1986.

2. Revistas

- CLIMA*. (Revista editada em São Paulo por Alfredo Mesquita). n.1, maio 1941; n.2, jul. 1941; n.3, ago. 1941; n.4, set. 1941; n.5, out. 1941; n.6, nov. 1941; n.7, dez. 1941.
- DYONISIOS*. (Revista). v.18, 1970/1971; v.22, 1975; v.24, Teatro de Arena, s.d.; v.25, Teatro Brasileiro de Comédia, 1980; v.26, Teatro Oficina, 1982; v.27, O Tablado, 1986; v.28, Teatro Experimental do Negro, 1988; v.29, Escola de Arte Dramática, 1989. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas.
- MESQUITA, Alfredo. Origens do teatro paulista. *Revista de Comunicações Culturais*, São Paulo, 1967.
- PONTES, Heloísa. Círculos de intelectuais e experiência social. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.12, n.34, jun. 1997.

3. Entrevistas

- CANDIDO, Antonio. Alfredo [Mesquita] e nós. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez. 1986, p.4.
- _____. Entrevista concedida a Décio de Almeida Prado, em 1993, sob a forma de uma conversa entre este, Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza. Transcrita por Zuenir Ventura e publicada em: MARTINS, Marília; ABRANTES (Org.). *3 Antônio e 1 Jobim*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993. p.93-129.
- _____. “A partir de *Clima*”. Discurso lido em novembro de 1994, durante sessão em homenagem a Décio Prado de Almeida, promovida pela Associação Brasileira de Escritores. Publicado em: *Homenagem a Décio de Almeida Prado*. São Paulo: União Brasileira de Escritores; Scortecci, 1995. p.13-16.

PRADO, Décio de Almeida. Depoimento sobre a crítica de teatro em São Paulo nos anos 40, no curso “Brasil: década de 40”, promovido pelo Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP, São Paulo, fevereiro de 1974.