UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Miroel Silveira

Um homem de teatro no espírito do seu tempo

Jacqueline Pithan dos Santos

2010

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO DEPARTAMENTO DE
COMUNICAÇÃO E ARTES DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E
ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PARA A
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM CIÊNCIAS DA
COMUNICAÇÃO. ÁREA DE CONCENTRAÇÃO COMUNICAÇÃO,
LINHA DE PESQUISA COMUNICAÇÃO E CULTURA, SOB
ORIENTAÇÃO DA PROFA. DRA. MARIA CRISTINA CASTILHO
COSTA.

SÃO PAULO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Miroel Silveira

Um homem de teatro no espírito do seu tempo

Jacqueline Pithan dos Santos

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Mestre na área de concentração Comunicação, linha de pesquisa Estética e História da Comunicação, sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

São Paulo

2010

Banca Examinadora:

Resumo

Miroel Silveira participou da cena teatral brasileira no seu período de formação, entre 1930 e 1986. A partir de sua produção cultural como autor, tradutor, acadêmico e, principalmente como crítico, será analisada a trajetória e a contextualização dessa produção tendo por referência a história do teatro e o momento político-cultural em que foi concebida. Essa trajetória culmina com o resgate de 6.000 volumes de processos de censura prévia ao teatro existentes no Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo e que hoje compõem o arquivo que leva seu nome.

Palavras-chave

Teatro brasileiro, crítica teatral, São Paulo, Miroel Silveira, memória.

Abstract

Miroel Silveira was part of the Brazilian theater scene in its setting period, between 1930 and 1986. It is based on his cultural production as an author, translator, scholar, and mainly as a critic that his trajectory will be analyzed, as well as the contextualization of that production, using the history of the theater and the political and cultural moment it was conceived as a reference. The path he trod culminated with the rescue of 6,000 volumes of prior censoring processes to theater plays from the Departamento de Diversões Públicas (Public Entertainment Department) of the State of São Paulo. Those files are, today, the body of work of the Archives that bear his name.

Key words

Brazilian drama, theater criticism, São Paulo, Miroel Silveira, social memory.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, minha orientadora, pelo apoio incentivo e disponibilidade em todos os momentos até a concretização deste trabalho. À banca de qualificação, da qual participaram o Prof. Dr. Ferdinando Martins, da ECA/USP e a Profa. Dra. Bárbara Heller, da UNIP/SP cujas sugestões muito colaboraram para o foco de minha pesquisa.

Aos professores das disciplinas cursadas que me auxiliaram no embasamento da pesquisa: Profa. Dra. Ecléa Bosi, Profa Dra. Isabel Maria Ribeiro Ferin Cunha, Prof. Dr. Jesús Martín-Barbero e Profa. Dra. Ana Maria de Almeida Camargo que me possibilitou uma compreensão dos arquivos jamais imaginada.

Aos entrevistados, pela disposição em dividir suas memórias com esta pesquisadora: Prof. Dr. Clóvis Garcia, Anísio Teixeira, Profa. Dra. Dilma de Melo e Silva, Prof. Dr. Gilberto Mendes e sua esposa Irene, que nos acolheram de forma tão gentil em seu apartamento em Santos.

Às meninas da secretaria da pós-graduação, Elaine Pereira, Miriam Zarate, Ivete Siqueira e Roseli Sousa do *PPGCOM*, que acolheram minhas dúvidas e solicitações com carinho e eficiência.

Aos amigos que sempre me apoiaram no trabalho: a *videomaker* Cláudia Garrocini que registrou a entrevista realizada com o Prof. Dr. Gilberto Mendes, ao Walter de Sousa pela colaboração na organização das minhas ideias, assim como à dupla Cristine Vargas e Marcelo Gomes que se empenharam de forma tão carinhosa no pouco tempo que restava para revisão e formatação desse trabalho. A César Bargo, que rapidamente atendeu ao meu pedido de traduzir o resumo dessa dissertação para o inglês, a Denise de Oliveira Freire que, por obra da “providência”, cruzou meu caminho no momento certo me alertando para a data de entrega do trabalho final e ao José Ismar Petrola, pela indicação de bibliografias preciosas para a pesquisa.

Enfim, a minha filha, Beatriz Pithan dos Santos Sousa, por ter resistido bravamente neste período durante o qual tive pouco tempo disponível, demonstrando paciência, colaboração e muita compreensão. A minha querida mãe Zeneida Pithan dos Santos e a minha irmã Eduarda Pithan dos Santos pelo incentivo, força e cujas palavras e ações me ajudaram a chegar ao final desta estrada. E à memória do meu querido pai, Eduardo Marques dos Santos, que provavelmente celebraria essa conquista com muitos sorrisos e carinhos, marcando esse momento na poesia de um novo samba. A toda minha família, um muito obrigada especial.

Sumário

Banca Examinadora:	i
Resumo	ii
Abstract	iii
Agradecimentos	iv
Sumário	vi
Índice das Fotos	viii
Índice das Tabelas	ix
Introdução	1
Descobrimo Miroel Silveira.....	1
Resgatando Miroel Silveira.....	5
Capítulo 1: O panorama social e cultural da metrópole paulistana	12
A metrópole em reconstrução	17
Urbanização: o novo perfil da cidade	27
Em cena, imigrantes e migrantes	30
São Paulo nos anos 1950	32
Capítulo 2: Miroel Silveira: vida e obra	36
Santos: Porta de entrada.....	43
O artista Miroel Silveira	50
O chamado da literatura	50
O tradutor Miroel Silveira.....	54
O amor pelo teatro	56
Miroel Silveira no Rio de Janeiro: Os Comediantes.....	60
Miroel Silveira no cinema paulista	65
Capítulo 3: O espírito do seu tempo	73
Capítulo 4: A crítica teatral e a participação de Miroel Silveira	80
Os primeiro críticos brasileiros.....	83
Virada do século: a nova imprensa	89
Miroel Silveira: o crítico	91
A Outra Crítica: a visão diversa de Décio de Almeida Prado.....	95
Capítulo 5: Análise de conteúdo e comparativa das críticas	102

A seleção das críticas a serem analisadas	103
Antes do TBC: a essência do teatro brasileiro	108
A criação do TBC: as cortinas se abrem para a elite	114
Pós-TBC: Transformação e consolidação do teatro brasileiro	127
Capítulo 6: Miroel Silveira: o Arquivo Miroel Silveira	133
O Arquivo Miroel Silveira dentro da história	133
O Arquivo Miroel Silveira	137
Por dentro do Arquivo	138
Miroel Silveira: professor, homem público de teatro	146
Conclusões	148
Referências Bibliográficas	152
Periódicos:	155
Sites e Documentos Eletrônicos:	156
Entrevistas e Depoimentos:	156
Documentos:	157
Anexos.....	158
Miroel Silveira por Clóvis Garcia	159
Entrevista com o Prof. Clóvis Garcia	159
Miroel Silveira por Anísio Teixeira	174
Entrevista com Anísio Teixeira	174
Miroel Silveira por Gilberto Mendes.....	179
Entrevista com Prof. Gilberto Mendes	179
Miroel Silveira por Dilma de Melo Silva.....	192
Entrevista com Profa. Dilma de Melo Silva	192

Índice das Fotos

Foto 1 Autorização da SBAT para apresentação da peça <i>Casal 20</i> de Miroel Silveira pela Cia. A.M.Polloni. (Fonte: Arquivo Miroel Silveira).....	7
Foto 2 Capa da peça <i>Casal 20</i> de Miroel Silveira, onde constam os nomes e caracterizações dos personagens. (Fonte: Arquivo Miroel Silveira).....	7
Foto 3 Desfile, em 1932, de voluntários pelas ruas de São Paulo ao som de músicas marciais (Fonte: <i>O Mundo Ilustrado</i> , Rio de Janeiro, 07/07/1934).....	14
Foto 4 Registro da nova urbanização do Centro Velho: entre arranha-céus, o desta que para os dois casarões erguidos pela família Prates próximo ao Vale do Anhangabaú tendo ao fundo o edifício Martinelli.(Foto do arquivo da prefeitura de São Paulo).....	29
Foto 5 Cartão postal dos anos 30 onde aparece o Cassino Recreio Miramar, situado entre a Av. Conselheiro Nébias e Rua Osvaldo Cruz. (Acervo José Carlos Silves/Santos Ontem)	42
Foto 6 Teatro e Cassino Parque do Balneário no ano de sua Inauguração (1922). (Coleção Laire Giraud)	46
Foto 7 Vista externa do Grupo Escolar Visconde de São Leopoldo, em 1925 (Reprodução, do acervo da escola)	47
Foto 8 Miroel Silveira em destaque em <i>A Cena Muda: Um caminho cortado e uma nova direção tomada</i> (Fonte: <i>A Cena Muda</i> – volume.24, n.37, 1944)	52
Foto 9 detalhe da matéria Revista <i>A Cena Muda</i> volume.27, n.33, 1947.....	59
Foto 10 Matéria sobre a vinda de <i>Os Comediantes</i> à São Paulo com a peça <i>Desejo</i> de <i>O'Neill</i> , dirigida por Miroel Silveira. Revista <i>A Cena Muda</i> v.27, n.11, p.4, 1947.....	62
Foto 11 Detalhe da matéria. Revista <i>A Cena Muda</i> , volume.27, n.11, p.4, 1947	62
Foto 12 Cartaz do filme <i>Simão, o Caolho</i> (Fonte: Cinemateca Brasileira)	69
Foto 13 Colunas de Miroel Silveira e Isa Leal no Jornal <i>Folha da Noite</i> em 29 de março de 1957	93
Foto 14a Frente da ficha referente à peça <i>Martir do Calvário</i> (DDP0002) de Eduardo Garrido.	138
Foto 14b Verso da ficha referente à peça <i>Martir do Calvário</i> (DDP0002) de Eduardo Garrido.....	138
Foto 15 Originalmente os processos estavam encadernados em 414 volumes que hoje compõem o Arquivo Miroel Silveira.	139
Foto 16 Detalhe do volume aberto	140
Foto 17 Processo já desmontado e higienizado	140
Foto 18 Estantes deslizantes que hoje acomodam os processos do Arquivo Miroel Silveira.....	141
Foto 19 Miroel Silveira em entrevista para a coleção <i>Depoimentos II</i> (Fonte: Funarte – Rio de Janeiro, 1977)	146

Índice das Tabelas

Tabela 1 Idomas presentes nas peças e sua distribuição no Arquivo Miroel Siveira.....	142
Tabela 2 Quantidade de apresentações de peças contendo a participação de Miroel Silveira por ano	145

Introdução

Descobrimo Miroel Silveira

O trabalho de reconstrução da trajetória artística e intelectual de Miroel Silveira – literato, poeta, tradutor, diretor, produtor e crítico teatral e literário, administrador cultural, professor, pesquisador, ensaísta e ator – a partir da pesquisa que realizei desde 2005, Miroel Silveira: um homem de teatro no espírito de seu tempo, como técnica Procontes¹, levou-me a um desafio maior – transformar essas informações numa dissertação de mestrado que situe a sua contribuição ao que chamamos de Cena Paulista² – o contexto de produção intelectual e artística de São Paulo na primeira metade do século XX e, nesse ambiente, registrar a contribuição do

¹ O Procontes - Programa de Concessão de Pessoal Técnico de Nível Superior da Pró-Reitoria de Pesquisa -, objetiva conceder pessoal técnico de nível superior a pesquisadores “de excelência, com grande demanda”, para desenvolvimento de projetos de pesquisa financiados por agências oficiais.

² A Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP. Projeto Temático FAPESP, nº2004/14034-5.

dramaturgo e diretor para o desenvolvimento do teatro no Brasil. Para isso, entre outros recursos, buscou-se estabelecer as relações entre o homem de teatro e o arquivo que hoje leva o seu nome.

Quando, em janeiro de 2005, ingressei no projeto *Arquivo Miroel Silveira – A Censura em Cena*³, fui apresentada pela então Presidente da Comissão de Biblioteca da ECA/USP, Profa. Dra. Cristina Costa, a uma coleção de 414 volumes, que totalizavam 6.136 processos de censura prévia ao teatro entre os anos 1920 e 1960 advindos do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDPSP). Cada volume continha cerca de 15 a 20 processos registrados em ordem crescente, mas não cronológica, a partir de uma numeração emitida nos certificados de censura. Acompanham esses documentos, mais de 5.800 fichas catalográficas que complementam as informações dos processos. Esse acervo encontrava-se armazenado em uma pequena sala da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes que, na época, tinha como diretora a Professora Bárbara Julia Menezelo Leitão.

Sobre o resgate dos mais de seis mil processos do DDPSP, fala-se que – lenda ou não, pois não existe registro sobre o fato – em uma de suas visitas à Divisão, quando já se tornava iminente o fim da censura, o professor foi informado de que os processos existentes seriam incinerados. Diante dessa possibilidade, conseguiu responsabilizar-se pela guarda do arquivo, tendo levado toda a documentação para sua sala na ECA, salvando-a, portanto, do desaparecimento. O contato anterior com essa documentação deve ter sido longo e antigo, pois diversos processos dizem respeito a obras de sua autoria ou encenadas e por ele dirigida. Foi também com base nessa documentação que Miroel Silveira levantou material para a sua pesquisa

³ Arquivo Miroel Silveira – A Censura em Cena – Organização e análise dos processos de censura teatral do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo.

de doutorado *A Comédia de Costumes – Período Ítalo Brasileiro: Subsídio para estudo da contribuição italiana ao nosso teatro*, editado, em 1976, pela editora Quíron/MEC com o título *A contribuição italiana ao teatro brasileiro – 1895-1964*.

Em entrevista concedida para essa pesquisa, o Prof. Clóvis Garcia, recorda-se da chegada do acervo:

Ele tomou o arquivo da censura. Ele foi na censura para ver algum problema qualquer e encontrou todo esse arquivo amontado num canto. Ele perguntou o que aconteceu e responderam que havia acabado a censura e que iam se desfazer daquele material, iam queimar. Ele perguntou se não poderia ficar com ele. Deixaram. Ele levou um caminhão, pôs tudo dentro e trouxe para cá – numa sala no atual CTR (Departamento de Cinema, Rádio e TV)⁴.

Com esse ato, Miroel Silveira salvou do esquecimento uma documentação que possibilita mapear a produção teatral paulista entre 1928 e 1970, além de ser uma fonte quase inesgotável de informações sobre teatro e sobre censura para diversas pesquisas em diferentes níveis acadêmicos.

Miroel Silveira morreu logo depois de trazer o arquivo para a Universidade de São Paulo, em 1988, mas só mais tarde a documentação proveniente do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP) foi colocada sob guarda da Biblioteca da ECA onde recebeu, como homenagem, o nome do responsável por seu resgate.

O primeiro projeto a catalogar e organizar essa documentação foi *A Censura em Cena – O Arquivo Miroel Silveira*, com auxílio financeiro da FAPESP e contrapartida da ECA, que

⁴ GARCIA, Clóvis. Entrevista. [28 de agosto, 2007]. Entrevista concedida a Jacqueline Pithan dos Santos.

foi responsável pela organização e análise dos processos do arquivo, a criação de uma base informatizada de dados extraídos dos documentos e de um *website* (www.eca.usp.br) para disponibilizar os resultados da pesquisa e a base de dados ao grande público. Esse projeto foi realizado entre dezembro de 2002 e junho de 2005.

No momento seguinte, diante da riqueza do material arquivado, foi elaborado o Projeto Temático *A Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira*, aprovado pela FAPESP em março de 2005, que vigorou até julho de 2009. Coordenado pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa do Departamento de Comunicações e Artes (CCA), dividiu-se em três eixos temáticos e contou com a participação de mais duas professoras pesquisadoras, a Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes do CJE – Departamento de Jornalismo e a Profa. Dra. Roseli Fígaro Paulino, também do CCA. Cada professora se propôs a pesquisar os desdobramentos que as análises iniciais advindas do projeto pioneiro proporcionaram, ficando os estudos assim divididos:

- A Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa foi responsável pelos eixos temáticos: *A Cena Paulista: dos palcos para as telas*, que faz um levantamento das condições políticas, sociais, econômicas e artísticas de São Paulo, especialmente de sua capital, na primeira metade do século XX, procurando entender como se deu o desenvolvimento tão peculiar quanto acelerado que resultaria na criação da metrópole; e *A censura na cena paulista*, que dá continuidade aos estudos sobre a censura e a relação entre a produção artística e o poder em São Paulo nas décadas de 1930 a 1970.
- A Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes foi responsável pelo eixo *O poder e a fala na cena paulista*, que faz um estudo dos termos censurados para que as peças fossem parcialmente liberadas.
- A Profa. Dra. Roseli Fígaro Paulino foi responsável pelo eixo temático *Na cena paulista, o amador*, que estuda a produção cultural paulista dos grupos amadores de teatro a partir da hipótese de que estes grupos constituíram, ao longo de sua existência, um circuito alternativo e popular de cultura na cidade de São Paulo.

Desde agosto de 2004, o Arquivo Miroel Silveira passou a ser tutelado administrativamente por uma comissão composta por professores da ECA: Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, Profa. Dra. Johanna Smit e Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes, que decidem sobre sua guarda e pesquisa. A organização geral e a análise dos documentos permitem a compreensão das informações contidas no acervo, esclarecerem o processo de censura e de como este afetou o teatro paulista, além de possibilitarem o estudo da produção cultural no Estado de São Paulo.

Resgatando Miroel Silveira

Miroel Silveira já foi lembrado por alguns autores⁵ pela sua contribuição ao teatro, à dramaturgia e à crítica teatral, assim como ao estudo da produção dos grupos filodramáticos; mas, diante da importância que o Arquivo que leva seu nome vem tendo na produção acadêmica da ECA, sentimos a necessidade de entender melhor esse gesto de resgate de uma documentação histórica e o seu significado, assim como conhecer mais da índole e das ideias que animaram esse autor, principalmente através das críticas teatrais que escrevia para os jornais do grupo Folha entre as décadas de 1940 e 1950. Esse é o objetivo desta pesquisa – conhecer a personalidade de Miroel Silveira em suas múltiplas atividades artísticas e intelectuais e saber como ele se insere num momento de tanta efervescência cultural da cidade de São Paulo, fato atestado no próprio Arquivo Miroel Silveira e na Universidade. É nosso intuito também, entender

⁵DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Serviço Nacional de Teatro: Rio de Janeiro, 1975. p. 194; MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. Hucitec: São Paulo, 1995. p. 518.; PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. Perspectiva: São Paulo, 1988.; *O Teatro através da história: o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v. 2., p. 284.

as razões desse gesto – resgatar e trazer para a Universidade os documentos históricos da censura e do desenvolvimento do teatro em São Paulo e no Brasil.

Ao conhecimento gerado pela atitude do professor, vem se juntar a presente pesquisa, que pretende contribuir para o conhecimento do Arquivo Miroel Silveira bem como daquele que foi responsável por sua guarda e preservação.

Nossa busca por informações referentes ao dramaturgo que retatassem suas ideias, projetos e propostas, teve início no próprio arquivo onde encontramos vinte processos relativos à sua produção para o teatro. Esses processos dizem respeito às seguintes peças de autoria de Miroel Silveira:

- DDP1361 – *Dor de cotovelo* – Comédia musicada do gênero Teatro de Revista cuja apresentação ao serviço de censura data de 1945, para ser encenada ao público pela *Companhia Bibi Ferreira* e pela *Empresa Teatral Miguel Gioso*, no *Teatro Boa Vista*.
- DDP3354 – *Príncipe medroso* – Teatro infantil apresentado ao serviço de censura em 1952, para ser encenado no Teatro de Santos pela Empresa Teatral Octavio graça Mello e pela *Companhia Graça Mello e seu Teatro de Equipe*.
- DDP4005 – *Lucrecia Borgia* – Texto de Miroel Silveira e Danilo Bastos Ribeiro. A peça de gênero comédia foi apresentada ao serviço de censura em 1955, para ser encenada no Teatro Cultura Artística pela *Companhia de Comédias Dercy Gonçalves* e pela *Empresa Teatral Danilo Bastos Ribeiro*.
- DDP4313 – *A mulher é o limite...* – Texto de Miroel Silveira em parceria com Meira Guimarães e Zilco Ribeiro. A peça, que pertence ao gênero Teatro de revista, foi apresentada ao serviço de censura em 1956, para ser encenada no Teatro Natal pela *Companhia Zilco Ribeiro*.
- DDP4410 – *Casal vinte* – Pertencentea ao gênero comédia, o texto foi apresentado ao serviço de censura nos anos de 1957 e 1958, para ser encenado pela *Empresa A. M. Poloni* no Teatro Cultura.

Foto 1 Autorização da SBAT para apresentação da peça *Casal 20* de Miroel Silveira pela Cia. A.M. Polloni. (Fonte: Arquivo Miroel Silveira)

Foto 2 Capa da peça *Casal 20* de Miroel Silveira, onde constam os nomes e caracterizações dos personagens. (Fonte: Arquivo Miroel Silveira)

Entre os documentos do Arquivo, há ainda peças em que Miroel Silveira foi o tradutor:

- DDP2962 – *Família Barret* – Alta Comédia, de autoria de Rudolf Besier, apresentada ao serviço de censura em 1950, para ser encenada no Teatro Cultura Artística pelo *Teatro Popular de Arte*.
- DDP2996 – *Escola das respeitosas* – Comédia em três atos dos autores Paul Armont e Gerbidon, foi apresentada ao serviço de censura em 1950 pela Empresa de Alexandre Polloni, para ser encenada no Teatro Cultura.
- DDP3271 – *Conchita* – Autoria de Pierre Louys. Comédia apresentada ao serviço de censura em 1952, para ser encenada pela *Companhia de Comédia Bibi Ferreira* no Teatro Sant'Ana.

- DDP3293 – *Massacre* (Montserrat) – Drama de Emmanuel Robles. Apresentada ao serviço de censura em 1952, para ser encenada pela *Empresa Teatral Otávio Alves da Graça Mello* no Teatro Cultura Artística.
- DDP3386 – *Família* – Comédia do autor Denys A. Miel. Tradução de Miroel Silveira em parceria com a irmã, Isa Silveira Leal. A peça foi apresentada ao serviço de censura em 1952, para ser encenada pela *Companhia Teatral Nicette Bruno* no Teatro Alumínio.
- DDP3387 – *Amor versus casamento* – Autoria de Maxwell Anderson. Do gênero teatral comédia, o texto foi apresentado ao serviço de censura na data de 1952, para ser encenado pela *Companhia Teatral Nicette Bruno e Seus Comediantes* no Teatro Alumínio.
- DDP3474 – *Volta mocidade* – O drama do autor William Inge foi apresentado ao serviço de censura em 1953, para ser levado aos palcos em 1953, pela *Companhia Graça Mello* e pelo *Teatro de Equipe* no Teatro Alumínio.
- DDP3621 – *Um drama em casa do diabo...* – Autoria de Tono Y. Manzanos. Peça apresentada ao serviço de censura no ano de 1953, para ser encenada pela *Empresa Alexandre Marcelo Polloni* no Teatro Santana.
- DDP3700 – *Uma certa viúva* – Autoria de Jean Wall. A comédia foi apresentada ao serviço de censura em 1954, para ser encenada no Teatro Cultura Artística pela *Companhia Teatral Dercy Gonçalves*.
- DDP3848 – *História proibida* – Autoria de Georges Manoir e Armand Verhyllle, extraída do *Decameron*, de Bocaccio. O texto que pertence ao gênero comédia foi apresentado ao serviço de censura em 1954, para ser encenada no Teatro Alumínio pelas Companhias *Eva e seus artistas* e *Companhia Luiz Iglessias*.
- DDP3913 – *A pulga atrás da orelha* – Autoria de Georges Feydeau. Texto do gênero comédia apresentado ao serviço de censura em 1955, para ser levada aos palcos pela *Companhia Maria Della Costa* no Teatro Maria Della Costa.
- DDP3674 – *A respeitosa* – Autoria de Jean Paul Sartre. O drama foi apresentado ao serviço de censura nos anos de 1957, 1962 e 1966 para ser encenado em 1957, pela *Aliança Francesa do Brasil* e, em 1962, pela *Companhia João Rios* (no Teatro Natal) e pelo *Teatro Paulista Contemporâneo* (no Teatro João Caetano). Segundo registros do Arquivo Miroel Silveira, em 1966, a peça deve ter sido encenada pelo *Teatro Experimental de Jovens*.

- DDP4447 – *Hora da fantasia* – Autoria de Ana Bonacci. Tradução de Miroel Silveira em parceria com Nair Lacerda. O drama foi apresentado ao serviço de censura em 1957, para ser encenado pela *Companhia Maria Della Costa* no *Teatro Maria Della Costa*.
- DDP4854 – *Geração em revolta* – Drama de John Osborne traduzido por Miroel Silveira em parceria com F. Pontes de Paula Lima. A peça foi apresentada ao serviço de censura em 1960, para ser encenada no Teatro Cultura Artística pela *Empresa Silvio Checcia*.
- DDP5369 – *Cezar e Cleopatra* – Autoria de Bernard Shaw. Comédia apresentada ao serviço de censura em 1963 para ser levada aos palcos no Teatro Cacilda Becker pela *Sociedade Civil*.

Após a seleção de material sobre a produção teatral de Miroel Silveira, seguiu-se a busca pelo o que havia sobre ele e escrito por ele na mídia impressa. Valemo-nos para isso da pesquisa que se realizava no Banco de Dados Folha de São Paulo, com o objetivo de complementar as informações sobre os processos constantes no Arquivo. Fiz parte de uma equipe que pesquisou a documentação referente ao período entre 1950 e 1989, a partir de convênio firmado entre a empresa e o Projeto. Fizemos um levantamento de matérias sobre autores, diretores, censura em geral, legislação e censores chegando a um total de 622 reportagens que nos possibilitaram a análise da documentação do AMS e o contato com as críticas e artigos escritos por Miroel Silveira. A grande produção nos impressionou: foram 945 críticas teatrais publicadas entre 1946 e 1957, na coluna *Folha do Teatro*, nos jornais *Folha da Manhã* e *Folha da Noite*, que seriam mais tarde, compiladas em uma publicação lançada em 1976, pela Editora Símbolo, com o título de *A Outra Crítica*, referência a um olhar sobre as peças levadas à palco que complementariam as críticas de Décio de Almeida Prado⁶. Foi possível,

⁶ As críticas de Décio de Almeida Prado deste período foram agrupadas em dois livros: *Apresentação do Moderno Teatro Brasileiro*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2001. e *Teatro em Progresso*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2002.

por meio delas, mapear os acontecimentos vividos nos palcos paulistas nesse período, bem como as ideias que o autor defendia. Assim, começávamos a compor um retrato do dramaturgo e do crítico teatral – um homem de múltiplas atividades, com um olhar inquieto sobre seu tempo.

Novas informações foram buscadas em outros acervos, como o Museu Lasar Segall, e a seção de Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Cada vez ficava mais clara a íntima relação entre ele e o desenvolvimento do teatro em São Paulo e no Brasil. Destacava-se seu olhar crítico e analítico sobre a produção cultural de sua época e os ideais de uma afirmação nacional e cultural das Artes Cênicas. A leitura dos documentos, dos processos, das peças e das críticas assinalaram a ligação próxima de Miroel Silveira com a renovação cultural e artística dos anos 1950 e 1960, da qual os arquivos que tínhamos sob nossa guarda eram o principal testemunho. Sentimos então a necessidade de desenvolver essa ideia, de resgatar as diversas contribuições de Miroel Silveira a esse processo de elaboração cultural que acontecia à sua volta, e de entender como, entre todas as atividades desenvolvidas por ele, o resgate do arquivo da censura teatral paulista e sua condução à Universidade adquiriu especial importância numa atividade acadêmica e artística plena e coerente.

Diante da vasta produção e participação de Miroel Silveira na produção cultural artística da época e, em especial na cidade de São Paulo, foi necessário estabelecer um foco no qual fosse possível conhecer as ideias, a personalidade, as ações de Miroel Silveira e obter valiosas informações sobre o teatro de sua época. Percebemos que seu trabalho como crítico teatral nos forneceria, além de um próprio retrato de Miroel Silveira, informações históricas sobre o teatro paulistano entre os anos de 1946 e 1957, período em que suas críticas percorriam os acontecimentos nos palcos da capital.

Em vista da riqueza contida nesse material, vamos eleger para compor esse panorama as críticas teatrais de Miroel Silveira compiladas no livro *A outra crítica*, estabelecendo um paralelo com as críticas de Décio de Almeida Prado publicadas na mesma época no jornal O Estado de SP também compiladas e editadas nos livros *Apresentação do Moderno Teatro Brasileiro e Teatro em Progresso*. Esperamos, dessa maneira, extrair os principais valores trabalhos pelo autor que nos permitirão compreender a grande contribuição de Miroel Silveira para a memória do teatro paulista, ao resgatar o arquivo que hoje leva o seu nome: Arquivo Miroel Silveira.

Capítulo 1:

O panorama social e cultural da metrópole paulistana

O ano de 1945 inaugura um novo cenário histórico: chega ao fim a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e no Brasil, encerra-se o longo período de quinze anos do governo de Getúlio Vargas, que assumiu o poder durante os acontecimentos políticos que acarretaram a Revolução de 1930, conhecida como a Revolução Tenentista.

Dois anos após o Golpe de Estado⁷ de Vargas, exatamente em maio de 1932, os paulistanos foram às ruas, reivindicando o restabelecimento do regime constitucional, e políticos dos partidos Democrático e Republicano exigiram o fim do Governo Provisório e uma nova Constituição. Getúlio havia enviado Osvaldo Aranha a São Paulo, político que fora um dos

⁷ Em 1929, Júlio Prestes é eleito como Presidente da República após disputa com o candidato da Aliança Liberal, Getúlio Vargas. A eleição foi considerada fraudulenta e Getúlio, após o assassinato de seu vice, João Pessoa, toma o poder com o apoio de diversos estados.

principais líderes da revolução de 1930, para negociar com o partido Democrático; mas a missão, sem nenhuma possibilidade de diálogo, fracassou, pois o confronto já havia sido iniciado. No comício anti-Vargas aconteceu o confronto que resultou na morte de quatro jovens da burguesia paulista e que acabaram por se transformar na sigla do movimento: MMDC (Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo).

Pelo rádio, veículo que já fazia parte do cotidiano de todas as classes sociais, grupos e comunidades, os paulistanos acompanhavam e abraçavam o conflito, sendo lembrados a todo instante da morte dos estudantes, o que os encorajava e os inspirava com o espírito revolucionário. Por meio do rádio foi organizada a campanha “Ouro para a vitória”, na qual a classe média doava joias em apoio aos ideais da Revolução.

Até 1930, funcionavam em São Paulo apenas três estações de rádio: a PRA-E, Sociedade Rádio Educadora Paulista; a PRA-O, Sociedade Rádio Cruzeiro do Sul e a PRA-R, Rádio Sociedade Record⁸, sendo que esta última, no período da Revolução, passou à liderança em São Paulo tornando-se a “porta-voz do levante militar paulista contra o governo de Getúlio Vargas”⁹. Mantendo-se no ar durante 24 horas seguidas, a *PRA-R* mantinha os microfones abertos para os estudantes e intelectuais, na maioria das vezes saídos da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, embalados pelo fundo musical da marcha francesa *Paris Belford*. Essa marcha foi utilizada pela emissora quando noticiada a morte dos quatro estudantes (MMDC), passando a partir daí, a ser o tema reprisado durante o desenvolvimento da guerra.

⁸ TOTA, Antonio Pedro. *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934*. Secretaria de Estado da Cultura e PW Editores: São Paulo, 1990. p.85.

⁹ MATOS, Davi José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista – Teatro e TV em São Paulo: 1940-1950*. Códex: São Paulo, 2002. p.149.

A PRA-R contava com os locutores de rádio mais consagrados do país naquele momento, eram eles César Ladeira, Renato Macedo, Nicolau Tuma e Licínio Rodrigues.

Foto 3 Desfile, em 1932, de voluntários pelas ruas de São Paulo ao som de músicas marciais (Fonte: *O Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, 07/07/1934)

De outro lado, a Sociedade Rádio Educadora Paulista¹⁰, PRA-E, mantinha-se fiel ao Partido Republicano Paulista e dessa forma, totalmente comprometida com o governo central do Rio de Janeiro.

Esse movimento de 1932 obteve apoio de outros estados, entre eles Minas Gerais, assim como de tropas antigetulistas de Mato Grosso do Sul e Rio Grande do Sul. Segundo Antônio Pedro Tota¹¹, após ouvirem insistentemente, durante a segunda quinzena de setembro de

¹⁰ A PRA-E foi fundada em 1923, com o apoio de industriais e autoridades políticas, sendo que suas primeiras irradiações aconteceram no ano seguinte.

¹¹ TOTA, Antonio Pedro. Cultura e modernidade no entre-guerras. In: CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Lúcia Helena e SACCHETTA, Vladimir. *São Paulo, metrópole em trânsito – Percursos urbanos e culturais*. Editora Senac: São Paulo, 2004. p.118.

1932, que a vitória era “inevitável”, os paulistanos foram obrigados a engolir desanimados a rendição em 2 de outubro.

Após esse episódio, a reconstrução da cidade foi baseada no investimento da formação do povo, com o objetivo de recuperar o orgulho paulistano. “Parecendo demonstrar que eram capazes, mesmo derrotados, alguns empresários entendiam que só a educação poderia melhorar as condições econômicas de São Paulo”¹². E a cidade reage fazendo, segundo Sérgio Milliet, uma revolução intelectual científica, iniciada ainda no mesmo ano, com a criação do Clube dos Artistas Modernos, que promoviam conferências, exposições e discussões sobre as artes. Já no ano seguinte, é criada a Escola de Sociologia e Política de São Paulo apoiada por empresários e comerciantes, seguidora do modelo sociológico americano. Em 1934, o Governo Provisório reconsidera o estabelecimento da Constituição e, no mesmo ano, a Universidade de São Paulo é reconhecida oficialmente por Armando Salles Oliveira, interventor do Estado, e um dos acionistas do jornal O Estado de S. Paulo. A partir daí, São Paulo forma um centro universitário, reunindo as Faculdades de Direito de São Paulo, a Academia Paulista de Filosofia, Ciências e Letras, a Escola Politécnica e a Faculdade de Medicina, núcleo que formaria a base da Universidade de São Paulo, tendo como principais parceiros os professores franceses e alemães.

Enquanto São Paulo se restabelecia, o país aguardava por novas eleições, que aconteceriam em 1938. Descontente com o processo de sucessão presidencial e com o crescimento dos movimentos integralista e comunista – este no Rio de Janeiro –, Getúlio Vargas, a pretexto de combater essas manifestações, faz uma opção pelo totalitarismo como maneira de perpe-

¹² Idem.

tuar o poder: ele fecha o Congresso, suspende a Constituição, acaba com os partidos políticos e proclama, em 10 de novembro de 1937, o Estado Novo. Segundo Cristina Costa, este seria

“o mais amplo e eficiente aparelho de Estado que o Brasil conhecera até então. Centralizado, populista, nacionalista, o Estado Novo deu especial atenção ao desenvolvimento das artes e das comunicações, levando ao auge a intervenção governamental nessas áreas, o que deixaria D. Pedro II incomodado”¹³.

A cidade, no período de implantação do Estado Novo, era dirigida pelo prefeito Fábio Prado, substituído no ano seguinte por Prestes Maia, indicado por Getúlio Vargas em 1 de maio de 1938, o qual permaneceu até o novembro de 1945. Prestes Maia, diferentemente do seu antecessor, era movido por ideais de desenvolvimento urbano, rodoviarista eliberalizante em relação aos interesses da promoção imobiliária. É nessa época que surge a primeira ideia de implantação de linhas de metrô, que foi instantaneamente postergada para dar espaço ao Plano de Avenidas, que Maia colocou em prática com o financiamento de recursos municipais.

Um novo perfil urbano da cidade começa a ser delineado por Prestes Maia a partir do plano que previa as chamadas Vias Radiais interligadas por Anéis Viários. Dentro do Anel de Irradiação, no centro da cidade, que daria acesso à malha que estava sendo construída organicamente nos bairros mais periféricos, incluiu-se a urbanização das encostas do vale do Anhangabaú. O córrego do fundo foi canalizado e o antigo viaduto do Chá reformado, sendo a sua estrutura de ferro substituída por blocos de concreto. Na base dos pilares assentados no lado do centro da cidade, foi construída uma galeria de arte que até hoje leva o nome do engenheiro e prefeito. Por baixo do viaduto passaria, a partir daí, o eixo principal do sistema Y,

¹³ COSTA, Cristina. *Censura em Cena – teatro e censura no Brasil*. Edusp/Imprensa Oficial: São Paulo, 2006. p. 94.

projeto arrojado que estendeu a Avenida Tiradentes até o vale do Anhangabaú e, a partir dele, passou a interligar as avenidas 9 de Julho e 23 de Maio¹⁴.

No campo das artes, o teatro se desenvolvia em São Paulo com uma produção pouco profissional se comparada ao que acontecia na Europa e nos Estados Unidos. Vargas, que já havia criado em 1934 o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), ligado ao Ministério da Justiça, que já controlava o rádio e a televisão, cria em 27 de dezembro de 1939 o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que “acumulava funções de propaganda, publicidade, informação, documentação e pesquisa, publicações, promoção da cultura em escolas, quartéis, controle e fiscalização de espetáculos, censura prévia em jornais e diversões públicas”¹⁵.

Simpatizante das doutrinas nazi-fascistas, Getúlio Vargas buscou o controle e a fiscalização da produção simbólica, das comunicações e das artes, descobrindo nesse processo, segundo Costa¹⁶, a importância da cultura popular na formação da estrutura ideológico-cultural e que lançaria as bases do Brasil contemporâneo, industrial e desenvolvimentista.

A metrópole em reconstrução

Politicamente, com o final da Segunda Guerra Mundial, o clima de combate e denúncia aos regimes nazi-fascistas foi intensificado, em decorrência da conjunção internacional e das contradições agora expostas e ainda, por um posicionamento da imprensa que passa a se integrar

¹⁴ SOUSA, Walter. *Mixórdia no Picadeiro* - Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. 2009. 204f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação: Comunicação e Cultura, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. p.47.

¹⁵ COSTA, Cristina, Op.cit., p.105.

¹⁶ COSTA, Cristina, idem, p.94.

à posição antinazista do Exterior e percebe o inevitável declínio da ditadura, passando progressivamente a se manifestar com mais veemência contra o regime. Esses novos ares que tomam conta do mundo exigem dos governos instituídos uma nova postura em favor da democracia. A vitória dos países Aliados sobre as forças do Eixo, faz cair em descrédito os regimes ditatoriais estabelecidos. No Brasil, a sociedade se organiza em um movimento que pede o fim do Estado Novo e novas eleições para os cargos executivos.

O ano de 1945 é um marco na nova fase da redemocratização. São Paulo – assim como todo o país – se organiza para a reconstrução de uma nova sociedade calcada nos ideais democráticos. Dois projetos políticos e culturais vão reger as diretrizes do novo clima de redemocratização: “Um projeto de construção da sociedade democrática na vertente dos ideais liberal-democráticos; outro, o projeto de construção da sociedade democrática na vertente do pensamento marxista”¹⁷.

Vargas anistia os presos políticos – o que estimula o ressurgimento dos partidos políticos – e assina a Lei Constitucional nº 9 que reduz a intervenção federal nos Estados. Abandonando a inspiração fascista e mantendo a postura Trabalhista, Vargas cria no mesmo ano, o Partido Trabalhista Brasileiro, tendo em seus quadros a maioria de funcionários do Ministério do Trabalho.

Sentindo o fortalecimento do golpe que o iria depor em outubro de 1945, Getúlio Vargas apoia a candidatura do General Eurico Gaspar Dutra, Ministro de Guerra, que é eleito naquele ano. O novo presidente, gestado pela máquina getulista, prolonga de forma natural a ditadura, e devolve, em 1950, o poder a Vargas, que foi eleito democraticamente.

¹⁷MATTOS, Davi José Lessa, Op. cit., p.38.

Regido por esse cenário, a cidade de São Paulo vivencia um período de aparecimento de instituições ligadas à cultura promovendo uma grande transformação na cidade. A maioria dessas instituições surge a partir de iniciativas da elite intelectual paulistana que começa a estruturar o aparato cultural da cidade. Para ilustrar um pouco o panorama cultural do período pós-guerra, podemos citar em 1947, a criação do MASP – Museu de Arte de São Paulo e o surgimento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. No ano seguinte, 1948, são criados a Fundação Armando Álvares Penteado, a Escola de Arte Dramática e o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, importante acontecimento para a cultura, pois, poucos meses após a sua inauguração, ele se transformaria em uma companhia de teatro profissional. Nesse panorama cultural, é criado no mesmo ano o MAM – Museu de Arte Moderna¹⁸, pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, baseado no modelo do Museum of Modern Art de Nova York, presidido na época por Nelson Rockefeller. A inauguração oficial ocorre no ano seguinte com a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, organizada pelo então diretor do museu, o crítico belga Léon Degand.

Ainda em 1949, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz se instala na capital acompanhada por duas outras empresas de cinema que fariam parte desta cena paulista: a Multifilmes e a Maristela, sendo que esta última, contou com a presença de Miroel Silveira em seu quadro de colaboradores. São Paulo inauguraria a nova década, com a criação, em 18 de setembro de 1950, da primeira emissora de televisão da América Latina, a PRF-3, Tupi-Difusora, canal 3:

A televisão nasce integrada a todo esse movimento de incentivo e valorização das artes e da cultura que irrompe notadamente em São Paulo, no imediato pós-guerra. E é com base na experiência de alguns artistas e profissionais do cinema, do teatro e, principalmente, do rádio que a televisão vai definir as

¹⁸Conheça o MAM. Disponível em: <<http://www.mam.org.br/2008/portugues/historia.aspx?id=1>>. Acesso em: 27 jan. 2010.

linhas e diretrizes gerais da programação artística e cultural que caracterizou seus primeiros dez anos de existência na década de 50¹⁹.

Encravada na parte alta do bairro do Sumaré, em São Paulo, a TV Tupi-Difusora surge com um programa inicial de três horas de duração, em que foram reunidos os principais “astros e estrelas” provenientes das rádios Tupi e Difusora, que passaram a dividir o espaço físico com o mais novo meio imagético. Criada por Assis Chateaubriand, fundador e proprietário dos Diários e Emissoras Associados, a maior rede de jornais e emissoras de rádios que o país conheceu e que publicava a revista que marcou época: *O Cruzeiro*. A emissora tem início após uma visita de Chateaubriand, anos antes, aos Estados Unidos, onde foi acertado com Meade Brunnet, diretor-presidente da área internacional da RCA Victor, segundo Lessa Mattos, a compra de equipamentos para a instalação da emissora paulistana. Além de comandar esse império, Chateaubriand foi também o responsável por arrecadar dinheiro das famílias ricas paulistanas para a aquisição de obras de pintores célebres para compor o acervo do Museu de Arte de São Paulo

A chegada da televisão contribuiria para a formatação da linguagem do meio que mais tarde seria responsável por derrubar a hegemonia do rádio, este inaugurado em São Paulo pela Sociedade Rádio Educadora Paulista (PRA-E), em 1924. O processo de redemocratização iniciado no período do pós-guerra mostra que existia, além do projeto cultural da elite intelectual paulistana, uma outra matriz que emergia de um processo novo para os promotores da cultura erudita: a cultura de massa, construída de apropriações da cultura popular²⁰.

¹⁹ MATTOS, David José Lessa, op. cit., p.20.

²⁰ SOUSA, Walter, op. cit., p.85.

No campo teatral, a criação do TBC, em 11 de outubro de 1948, marca uma nova fase de profissionalização do teatro em São Paulo. Surgido da união de Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, o TBC nasce apoiado em dois pilares: os encenadores estrangeiros e os textos já consagrados. Mas independentemente da qualidade do texto original, todas as montagens exibiam extremo cuidado cênico. Miroel Silveira foi crítico à experiência do TBC ao que ele afirmava ser uma proposta muito limitada, e que nada fizera pelo teatro nacional. “Eles não fizeram nada pela dramaturgia brasileira. Só montaram Abílio Pereira de Almeida e Edgar da Rocha Miranda, que era um grã-fino.(...)”²¹. Apesar dessa dura crítica, mais tarde, ele reconheceu contribuição do TBC no que se refere ao trato cênico:

Ele teve uma função extremamente importante, devido às circunstâncias sociais e financeiras em que existiu: elevou o padrão de produção a um nível internacional. Depois do TBC nunca mais se viram encenações mal cuidadas. E consagrou, além disso, o elenco de equipe e a presença do encenador como criador do espetáculo. Isso, realmente, não havia antes²².

A criação do TBC marcaria a “passagem de uma fase experimental e amadorística do teatro para um projeto profissional de grande porte, exigindo vultosos investimentos nas áreas administrativas, técnica e artística”²³. Considerava-se que o teatro nacional existente até ali não possuía o profissionalismo, a técnica ideal, e a mudança só se daria com o completo abandono do Teatro de Revista e da comédia de costumes. Ao invés do caco, fidelidade ao texto, ao invés da personalidade do autor principal, versatilidade e preparo técnico.

Até o período da Segunda Guerra Mundial, o teatro era marcado pela presença de companhias estrangeiras, especialmente portuguesas, algumas italianas e francesas, pela adap-

²¹GUZIK, Alberto (org.). *DIONYSIOS* - Teatro Brasileiro de Comédia. MEC/Funarte: São Paulo, 1980. Vol.25, p. 166.

²²Idem.

²³ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura – São Paulo no meio do século XX*. EDUSC: São Paulo, 2001. p.118.

tação de textos estrangeiros visando ao lazer e ao entretenimento das elites, o que resultava num teatro distanciado das questões nacionais. Foi a crise europeia a frente com duas grandes guerras, a vinda de estrangeiros e o Modernismo que abriram espaço para um teatro escrito em nossa língua, que retrata o Brasil e o brasileiro e se volta para classes sociais emergentes que passam a viver nos grandes centros. Esse é o movimento de surgimento do teatro brasileiro.

Miroel Siveira não concordava com a afirmação da falta de profissionalismo do teatro brasileiro. Segundo ele, o que faltava era a força financeira de que dispunha o TBC. Afirmava ainda que o TBC ignorava a dramaturgia brasileira e, como consequência, deixou de aproveitar toda uma geração de atores, além do teatro musicado e da comédia:

Por meio de uma concorrência injusta, que os outros não tinham condições de enfrentar, liquidou-se um estilo brasileiro de representação, que vinha amadurecendo. Do que havia até o surgimento do TBC, sobreviveu apenas o estilo mais vulgar – Dercy Gonçalves²⁴.

Instalado em um casarão alugado na Rua Major Diogo, no Bairro do Bixiga, o teatro de 365 lugares contou com o apoio financeiro da elite paulistana, especialmente por empresários, banqueiros, industriais e homens do comércio, reunidos por Matarazzo e Zampari. A estreia foi marcada pela apresentação de dois espetáculos: *La voix humaine*, de Jean Cocteau, com Henriete Morineau, e *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, encenada pelo Grupo de Teatro Experimental (GTE), de Alfredo Mesquita:

Tratava-se de um empreendimento conduzido com espírito comercial, mas que valorizava a qualidade, podendo ser apontado como um divisor de águas entre um teatro paulista inconsequente e outro profissional e estável. Apesar

²⁴GUZIK, Alberto (org.), op. cit., p. 166.

de contar sempre com nomes de projeção, estimulou o amadorismo e ajudou a romper com restrições que ainda se notavam em relação à carreira artística. As dimensões reduzidas da sala exigiam um trato cênico mais íntimo e próximo, que promovia uma intimidade fácil entre palco e plateia²⁵.

Se a movimentação no campo artístico e cultural de São Paulo fermenta no período pós-guerra, a industrialização, assim como a metropolização e a formação da periferia gerada pelas migrações, desenham um novo panorama urbano que será marcado pelo rompimento de suas fronteiras horizontais e verticais, processo iniciado desde a década de 1930. Era esse movimento que atraía para São Paulo os artistas das cidades circunvizinhas. Foi o caso de Santos, cidade natal de Miroel Silveira, que revelou, além dele próprio, outros artistas, como o autor e diretor Plínio Marcos e a atriz Cacilda Becker. O escritor e poeta santista Narciso de Andrade relembra em sua coluna do jornal santista *A Tribuna*, o movimento teatral da cidade de Santos nessa época:

Teatro – Muito se tem falado daquela Santos a que estou me referindo como germinadora de grandes talentos da cena nacional. Mas esse muito é pouco, é o que posso dizer, e quem acompanhou o lance de resgate, recente ainda, da Carmelinda Guimarães, há de concordar comigo. Em torno de 1959, tenho medo de afirmar datas porque estou recorrendo apenas à memória, aconteceu o mais fabuloso festival de teatro a que pude assistir em minha vida já bastante longa.

Paschoal Carlos Magno sonhou um sonho quase impossível, buscou o apoio de Juscelino, o presidente entusiasmou-se com a ideia mas foi logo avisando que dinheiro não havia. E daí deu-se o encontro com Patrícia Galvão, absolutamente empenhada em botar o teatro pra cima, Geraldo Ferraz garantiu o apoio da Tribuna. E o Festival aconteceu de forma deslumbrante: era teatro quase 24 horas por dia. Muita gente boa, dessa que anda brilhando por aí, surgiu do Festival(...). Mas a tradição do teatro em Santos já vinha de mais longe com o Miroel Silveira, entre outras coisas, criador ou consolidador dos Comediantes e o descobridor da eterna grande dama do teatro nacional, Cacilda Becker²⁶.

²⁵COSTA, Cristina, op. cit., p.134.

²⁶ Parece que foi ontem, quando todos frequentavam o Bar Regina. *A Tribuna* - Caderno AT Especial/Leituras. Santos (SP), 29 de dezembro de 1996.

Miroel Silveira já frequentava a capital paulista onde realizava seus estudos, se formando no ano de 1936 em Direito, pela Faculdade do Largo de São Francisco, berço de vários artistas e intelectuais da época. A Faculdade, fundada em março de 1828, surgiu de uma ordem de D. Pedro I que exigiu a criação de cursos jurídicos no Brasil já que, até então, era necessário buscar esses conhecimentos na Europa. A incumbência da criação do curso foi dirigida a São Paulo e Olinda, mas a capital paulista saiu à frente.

A partir da criação da Universidade de São Paulo em 1934, o então presidente Getúlio Vargas assina o decreto que incorpora a Faculdade de Direito à Universidade. Naqueles primeiros tempos, a Reitoria era sediada no prédio da Faculdade de Direito, sendo administrada pelo Professor Reynaldo Porchat, docente da Faculdade de Direito e primeiro Reitor da Universidade de São Paulo.

A criação da faculdade transforma a cidade, fazendo São Paulo passar de uma pacata vila, para, conforme definição do historiador Ernani da Silva Bruno, em uma espécie de Burgo de Estudantes²⁷. E foram esses estudantes, amantes da vida boêmia, que despertaram a então tranquila cidade, intensificando e estimulando a vida cultural que se tornaria uma marca da cidade, vivenciada até os dias de hoje.

Importante salientar que, se até 1930 a burguesia cafeeira, formada pelas tradicionais famílias que pertenciam aos fazendeiros exportadores de café, tiveram grande importância no que se refere à industrialização, urbanização e modernização da cidade, a partir da década de 1950, esse panorama se transforma radicalmente, fruto da expansão da produção industrial.

²⁷BRUNO, Ernani Silva, *História e tradições da cidade de São Paulo*. 3.ed. Hucitec: São Paulo, 1991. vol.II. p.441.

Surgem, segundo Maria Rita Galvão²⁸, personalidades que iriam marcar o novo período no que se refere à produção cultural: tratava-se de um mecenato eminentemente burguês, fruto de uma burguesia industrial suficientemente rica para utilizar grandes somas de dinheiro. Essa nova elite econômica que financiava o desenvolvimento era formada por empresários bem-sucedidos que já haviam iniciado sua ascensão na virada do século XX, época em que a cidade começava a firmar seu perfil industrial e comercial:

A origem desses pioneiros era ou nas fazendas prósperas de café, como Antonio da Silva Prado e Antonio Álvares Penteado (fundador da Fábrica Santana), ou imigrantes como o lituano Maurício Klabin e o italiano Francisco Matarazzo, o mais bem-sucedido de todos nesse período inicial. São eles que, de uma forma bem clara dão suporte ao projeto de modernização e urbanização da cidade de São Paulo a partir da década de 1930²⁹.

Essa nova burguesia, oriunda dos meios empresariais em que predominavam os imigrantes, faz com que os anos pós-guerra sejam marcados pelo fortalecimento institucional assim como pelo mecenato cultural. Se até então, era a cidade do Rio de Janeiro a referência no que tange à cultura, é São Paulo que se torna proeminente, ao entrar na década de 1950, e responsável por gerar uma grande diversidade cultural:

No meio do século, a capital paulistana perdera o ar acanhado dos anos que viram nascer o modernismo, momento no qual os imigrantes representavam um terço da população, concentrando-se em bairros preferenciais, conferindo um tom estrangeiro à cidade. Alterava-se o ritmo da vida urbana e a antiga cidade, moldada na dinâmica da economia cafeeira, apresentava-se com renovado layout pontilhado pelas chaminés³⁰.

²⁸GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. O caso Vera Cruz. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, s.d. p.14.

²⁹SOUSA, Walter, op. cit., p.58.

³⁰ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, op. cit., p.52.

No que se refere à produção industrial, é na década de 1950 que nasce mais da metade das indústrias mecânicas, um terço das metalúrgicas e um quarto dos estabelecimentos destinados à produção de material elétrico e de comunicação. São criadas as indústrias responsáveis pela produção de material de transporte e autopeças. Com todo o estímulo, cresce o consumo dos assalariados por bens até então ausentes nesse panorama³¹. A industrialização deixa de ser restrita e São Paulo ingressa na industrialização pesada garantindo a hegemonia manufatureira do país e demonstrando que esse sonhonão era apenas viável, mas próximo.

À partir da expansão no setor produtivo industrial, as empresas estrangeiras começam a ser atraídas por esse novo quadro, estimuladas, inclusive, pelas facilidades garantidas pelo governo brasileiro, cuja única imposição era a de que os interessados fossem associados ou que comprassem as empresas dos brasileiros. Se, em 1950, a indústria nacional era formada por um grande número de empresas nacionais e privadas, na década seguinte, o quadro seria outro, a metade do capital industrial passa às mãos dos estrangeiros, com exceção das oficinas de artesãos.

Outro grande acontecimento na década de 1950 foi a criação do maior parque automotivo brasileiro, concentrado na região do ABC paulista. A iniciativa partiu de Juscelino Kubitschek, presidente empossado em 31 de janeiro de 1956, e foi São Bernardo do Campo a cidade escolhida para receber a primeira fábrica de caminhões da Mercedes-Benz. A escolha da região do ABC para concentrar o que se tornaria o maior parque industrial da América Latina, deveu-se a vários elementos: a proximidade com o porto de Santos que permitia o rápido acesso rodoviário, a existência de mão de obra que já possuía uma certa experiência na indústria e a grande oferta de terrenos planos negociados a preços quase simbólicos com as

³¹Idem.

empresas. Esse conjunto de fatores fez com que as montadoras se instalassem no ABC, e, conseqüentemente, muitas empresas de autopeças seguiram o mesmo rumo, fixando-se próximas às montadoras. Assim se formava o grande centro da indústria automobilística brasileira fazendo com que o país chegasse ao final de 1960 com uma população de mais de 65 mil habitantes e com uma frota que ultrapassava os 320 mil veículos produzidos desde a implantação do grande parque industrial automotivo.

Urbanização: o novo perfil da cidade

As décadas de 1940 a 1960, segundo Sarah Feldman³², são marcos referentes à configuração da metrópole paulistana. De um lado, a cidade se compacta com a verticalização e ocupação de loteamentos existentes em bairros já formados, e de outro, a área urbana da capital se expande pois, desde 1940, a ocupação das áreas periféricas surge como uma imposição estratégica de moradia para a população de baixa renda. Esse movimento de “desconcentração” do parque industrial de São Paulo transfere e ultrapassava as fronteiras municipais da região metropolitana e segue também para o interior, nas regiões de Campinas e São José dos Campos, remodelando o perfil urbano da metrópole que não parava de se expandir.

Sob a égide do capital estrangeiro, os novos ramos industriais já surgiam altamente concentrados, buscando agregar-se no município paulista ou nos municípios circunvizinhos, num fenômeno de conurbação dos mais intensos já verificados na História Ocidental. Delinea-se de pronto, uma Grande São Paulo, em que não se vê solução de continuidade espacial entre a extensa urbe, e seus satélites, uma série de municípios, entre os quais se contam: Santo

³²CAMPOS, Candido Malta. Trezentos anos em trinta: A remodelação de São Paulo sob a Primeira República. CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Lúcia Helena e SACCHETTA, Vladimir. *São Paulo, metrópole em trânsito – Percursos urbanos e culturais*. Editora Senac: São Paulo, 2004. p. 124.

André, São Bernardo, São Caetano, Guarulhos, Caieiras, Diadema, Embú, Ferraz de Vasconcelos, Itaquaquecetuba, Franco da Rocha, Osasco, Mauá, Poá, Suzano, Barueri e Taboão da Serra³³.

Essa expansão urbana deveu-se ao grande crescimento populacional verificado no período de 1940 a 1960, quando o trecho ora urbano da metrópole tem sua população aumentada, segundo Grostein,³⁴ em 171%, e seus arredores em 364%, o que acabou por empurrar a cidade para as regiões periféricas. À expansão urbana de São Paulo, arredores e cidades mais para o interior do estado, somou-se o desenvolvimento cultural e artísticos dessas cidades. Santos, desde a década de 1930, havia se tornado o grande porto exportador do café e, a partir daí, viveu momentos de grande prosperidade cultural e artística.

Nos anos 1950, a população passa de 2 milhões de habitantes para mais de 3,5 milhões, crescimento este gerado pela dinâmica economia então estimulada pela produção industrial. Na região central, ocorre uma grande reformulação: o triângulo de ruas que formava o chamado “centro velho” começa a ser superado pela ocupação do outro lado do Viaduto do Chá: “o Mappin Stores na Xavier de Toledo, o comércio fino na Barão de Itapetininga, a construção da Biblioteca Municipal marcando o aparecimento da praça Dom José Gaspar, nas ruas Marconi e Araújo. Para lá se dirigiam boa parte dos estudantes depois da aula fazendo uso desse espaço de leitura, estudos e acesso aos livros”³⁵. O “centro velho”, conhecido núcleo histórico a leste do Vale do Anhangabaú, passa a ser ocupado por grandes prédios, que abrigam especialmente as sedes de bancos e de instituições financeiras, enquanto o “centro

³³ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. op. cit., p.55.

³⁴GROSTEIN, Marta Dora. Periferias: loteamentos ilegais e forma de crescimento. In: CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Lúcia Helena e SACCHETTA, Vladimir. *São Paulo, metrópole em trânsito – Percursos urbanos e culturais*. Editora Senac: São Paulo, 2004. p.130.

³⁵GAMA, Lúcia Helena. Novos Centros e Intensas Movimentações Democráticas. In: CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Lúcia Helena e SACCHETTA, Vladimir. *São Paulo, metrópole em trânsito – Percursos urbanos e culturais*. Editora Senac: São Paulo, 2004. p.138.

novo”, que compreendia a porção oeste do vale, nas ruas Barão de Itapetininga, Xavier de Toledo e Conselheiro Crispiniano, próximas à praça da República, foram instaladas sobretudo atividades comerciais e de serviços.

Com o crescimento, as elites se deslocaram da área central antiga, onde estavam instaladas as moradias, para se transferirem à parte central nova. Esse movimento se completará nos anos 1960, o panorama é demonstrado nas atividades imobiliárias dessa nova área central.

Foto 4 Registro da nova urbanização do Centro Velho: entre arranha-céus, o destaque para os dois casarões erguidos pela família Prates próximo ao Vale do Anhangabaú tendo ao fundo o edifício Martinelli.(Foto do arquivo da prefeitura de São Paulo)

Apesar da expansão e da verticalização, não existia um planejamento ideal que acompanhasse esse crescimento; o saneamento básico era inadequado, a água potável necessitava ser trazida de longe e as vias eram insuficientes para a quantidade de veículos que passeavam pela cidade³⁶.

³⁶ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento, op. cit., p.56.

Em cena, imigrantes e migrantes

O período áureo da imigração correspondeu aos anos de 1882 e 1930, quando o contingente estrangeiro era de aproximadamente 18% da população total do Estado que, segundo Arruda, era composta por 50% de italianos (em torno de 1 milhão) e 18% de portugueses e espanhóis. Esse fluxo imigratório foi intenso até 1927, pois o governo subsidiava o movimento, oferecendo passagem marítima e transporte terrestre até às fazendas cafeeiras. No total, 80% do contingente de imigrantes provinham da Europa Latina, seguidos pelos que vinham de países orientais, em menor escala, entre eles japoneses, sírios, libaneses, poloneses, judeus, armênios e alemães. Com a ascensão de Mussolini, a imigração italiana é reduzida, enquanto a entrada de japoneses em território brasileiro se intensifica. No período de 1940 a 1949, São Paulo recebeu 431.153 brasileiros contra 45.518 estrangeiros, o resultado dessa miscigenação é verificada no contingente de dialetos e costumes que passam a constituir o cotidiano da cidade.

A partir de 1930, a imigração no estado de São Paulo torna-se menor, permitindo que o movimento interno de migrantes se intensifique. Eles se locomovem, especialmente, da Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Alagoas, Ceará e Sergipe.

Para suprir a carência de mão de obra rural, o governo de Armando Salles de Oliveira estimulou as migrações oferecendo passagem e emprego, o que impulsionou as empresas beneficiadas a trazerem trabalhadores do Nordeste e da região norte de Minas Gerais. Com o objetivo de controlar esse movimento, é criada, em 1939, a Inspetoria de Trabalhadores Migrantes, que registrou na década de 1940 quase 400 migrações para o interior do estado de São Paulo. Com a transferência de parte dos imigrantes europeus para a capital e com o impedimento de entrada no país dos que estavam por vir, devido ao conflito mundial, as lavouras passaram a receber os migrantes nordestinos. Esse quadro iria mudar na década seguinte,

quando, atraídos pelo ritmo da industrialização, a corrente migratória se dirigiria para a capital em busca de trabalho e melhores condições de vida.

Na década de 1950, apesar das restrições impostas às correntes imigratórias pelo governo Vargas, com a legislação de 1934 estabelecendo o regime de cotas para a imigração³⁷, a participação desses imigrantes na sociedade paulista torna-se muito mais presente. Isso como resultado da ascensão social adquirida entre os descendentes nascidos no Estado, que atuavam em diversos campos culturais como a literatura, o cinema e o teatro, e nas atividades secundárias e terciárias.

Essa “troca de papéis” entre os imigrantes ascendidos e a burguesia agrária, até então grupos hegemônicos, não significava necessariamente o fim das antigas lideranças econômicas e sim a fusão dessas duas elites, que ocorria por meio de “ritualizações matrimoniais, das celebrações contratuais em negócios comuns, pela convivência cotidiana em espaços de lazer”. Com a formação desse “círculo”, um novo padrão de comportamento passa a vigorar, criando-se “espaços de sociabilidade como construtores de regras de convivência social”³⁸.

Os imigrantes imprimiram uma nova face à cidade e renovaram a cultura, criando sociedades de amparo e assistência de intensa vida social e cultural. Essas associações tinham como objetivo prestar socorro mútuo aos imigrantes que chegavam ao país para trabalhar no campo e, mais tarde, nas indústrias, e que viviam em condições precárias. Além desse auxílio, os grupos de teatro amadores se formaram nas associações para garantir entretenimento às comunidades como alternativa de lazer e cultura. “Se de um lado a elite faz construir os seus

³⁷Segundo a Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, promulgada em 16 de julho de 1934, “(...) a entrada de imigrantes no território nacional sofrerá as restrições necessárias à garantia da integração étnica e capacidade física e cívica do imigrante, não podendo, porém, a corrente imigratória de cada país exceder, anualmente, o limite de dois por cento sobre o número total dos respectivos nacionais fixados no Brasil durante os últimos cinquenta anos”.

³⁸ELIAS, Norberto. *O processo civilizador*. Uma história dos costumes. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1990. vol. 1, p.30.

teatros, de outro as associações e clubes proletários têm vida cultural intensa com encenações de peças teatrais, bailes, recitais de poesia, palestras, cursos de alfabetização”³⁹.

Segundo Fígaro, esses grupos filodramáticos eram formados por trabalhadores que, mesmo após um dia exaustivo de expediente, não deixavam de se reunir para “as longas veladas aos sábados, momento em que toda a comunidade se reunia para desfrutar conjuntamente da obra de seus artistas”⁴⁰.

Miroel Silveira conviveu com a produção referida e abordada em sua tese de doutorado *Comédia de Costumes – Período Ítalo Brasileiro: Subsídio para o estudo da contribuição italiana ao nosso teatro, trabalho que mostra a atuação das sociedades filodramáticas, formadas pela organização dos imigrantes italianos, e como ocorreu, posteriormente, a diluição desse movimento no teatro brasileiro*.

São Paulo nos anos 1950

A cidade era imensa, mas o centro, onde a vida mundana se desenrolava, era um quadrilátero reduzido, onde todos os lugares poderiam ser alcançados a pé. Do Teatro Municipal à Avenida São João, passando pela Praça Júlio Mesquita, alcançando as ruas do Arouche, Bento Freitas e Rego Freitas, atravessando pela 7 de abril ou Barão de Itapetininga, para desaguar na 7 de abril, rumo à Praça Dom José Gaspar, de volta à Biblioteca Municipal, daí até a rua Maria Antônia⁴¹.

Nova década, novo panorama da cidade, novas relações. “Se antes chegou a Coca-Cola, agora vem o Pato Donald. Se as ondas produzidas eram exclusivamente sonoras, agora

³⁹FIGARO, Roseli. *Na cena paulista, o teatro amador – Circuito alternativo e popular de cultura (1927 – 1945)*. Ícone Editora: São Paulo, 2008. p.117.

⁴⁰Idem.

⁴¹GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida, produção cultural e sociabilidade em São Paulo - 1940-1950*. Editora Senac: São Paulo, 1999. p.54.

elas ensejam imagens”⁴². As estruturas se tornam maiores, e o modo de vida americano que já havia desembarcado em terras brasileiras com o pós-guerra, delineia um novo perfil para a antiga Piratininga, que agora, com traços marcados de metrópole cosmopolita, faz com que o cidadão se torne um anônimo em busca de sua identidade.

Os bares exerciam um papel sociabilizador, sendo um ponto de reunião da elite cultural paulistanacompletamente heterogênea, pois era formada por estudantes, professores, artistas, intelectuais e a “nata” da sociedade paulistana. Refletindo a vida da cidade, o clima do convívio era pacífico e equilibrado como o de uma ilustre comunidade. Nesses espaços era possível discorrer sobre os mais variados assuntos, desde amenidades até artes e política.

Localizado atrás da Biblioteca Pública Municipal, na Praça Dom José Gaspar, o *Pari-bar* foi um desses bares que marcou época. O espaço reunia para o “bate-papo” um público variado que se mesclava com os intelectuais do porte de Sérgio Milliet (diretor da Biblioteca Municipal e crítico de artes e literatura) e Antonio Candido (crítico literário), como de jornalistas, publicitários e anônimos.

Outro bar, que apesar de ter sua existência meteórica (1949-1956) e que mais parecia um prolongamento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), foi o Nick Bar. O escritor Marcos Rey o descreve na crônica *Bares da saudade - Eles contam a história paulistana*:

Meu primeiro piano-bar foi na Major Diogo, um pequeno prolongamento do Teatro Brasileiro de Comédia, o Nick-bar, título de uma peça de William S. Royan, lá apresentada. Era o reduto da sofisticada geração que se dizia existencialista, discutia Sartre e se recusava a apertar a mão dos adeptos da música caipira. Os artistas de sucesso e jovens intelectuais diziam presente todas as noites. Os cronistas sociais passavam por lá. Estar no Nick podia ser notícia. Com um pouco de sorte sentava-se na mesa ao lado de Tônia Carreiro, Maria Della Costa e Cacilda Becker. Vizinhos da fama.

⁴² Idem, p. 183.

O tom da geração, o estar na moda, ser *up to date*, era ali, no Nick, onde muita gente tomou uísque pela primeira vez, curtiu a dor-de-cotovelo inaugural e aprendeu que era feio dormir cedo. Devia ser tombado e seus fregueses transformados em figuras de um alegre museu de cera. Mas, atraídos pela imprensa e por um delicioso samba-canção, homenagem de Dick Farney ao bar, foram chegando vândalos, hunos, godos e visigodos. Tomado pelos bárbaros, o vaidoso Nick, dando-lhes uma banana, fechou as portas”⁴³.

Em um desses encontros, fruto da alta cultura da década de 1940, nasceu a revista *Clima*: ideia de Alfredo Mesquita (pertencente à família criadora do jornal O Estado de S. Paulo), que foi concretizada por um grupo de estudantes da Faculdade de Filosofia da USP, frequentadores do chamado “Quartier Latin”, localizado entre o Viaduto do Chá e a Praça da República. A publicação, que foi um marco da crítica brasileira orquestrada pela intelectualidade paulistana, trazia em suas quase cem páginas críticas de literatura, música, artes plásticas, economia, política, entre outros assuntos, e contava com nomes como os de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes e Lourival Gomes Machado. A publicação foi lançada em maio de 1941 e ficou ativa por 16 exemplares, tendo seu último número publicado em novembro de 1944.

Na esteira da revista *Clima* surge, também na década de 1950, a revista *Anhembi*, um projeto pessoal de Paulo Duarte, que possuía como foco principal a divulgação de pesquisas das ciências humanas produzidas pelas universidades. Com objetivo de elevar o nível cultural das elites, a revista de tiragem mensal comportou colaboradores estrangeiros e acadêmicos brasileiros tais como Roger Bastide e Florestan Fernandes, professores de Sociologia pertencentes ao Departamento de Ciências Sociais da USP.

⁴³ Revista *Veja São Paulo*. São Paulo, 15 de abril de 1998. Disponível em: <<http://www.veja.com.br/acervodigital>>. Acesso em: 20 de fev.2010.

Ainda na mesma década, em julho de 1950, Victor Civita funda a Editora Abril e traz a revista infantil do Pato Donald para o público brasileiro. O material desta publicação, inicialmente, chegava da Europa e dos Estados Unidos através da Argentina, sendo adaptados para o Brasil. Finalmente, em 1961, com a criação do personagem Zé Carioca, a produção das revistas Disney passa a ser realizada no Brasil. Ainda nesse período, várias publicações que eram confeccionadas com material estrangeiro seriam lançadas, tais como a revista *Capricho*, de 1952, feita com fotonovelas italianas, e a revista *Manequim*, criada quase no final da década de 1950, que ainda contava com fotos fornecidas por agências estrangeiras para ilustrar suas páginas. O pequeno escritório localizado à rua Adolfo Gordo no centro de São Paulo, iniciou sua escalada com três salas e meia dúzia de funcionários. Já em sua primeira década de existência publicou nove títulos e a *Revista do IV Centenário* dos quatrocentos anos da cidade de São Paulo, edição única e comemorativa e, a partir daí, suas publicações aumentaram em grande escala. A Editora Abril atualmente detém 64% do mercado editorial de revistas, publicando 219 títulos e atingindo a marca de 30 milhões de leitores.

O que procuramos apresentar neste capítulo é o cenário pujante de uma cidade que atrai pessoas de diversos lugares do país e do exterior. Uma cidade que alia o desenvolvimento científico ao artístico-cultural o rural ao urbano, onde as instituições artísticas ganham projeção.

Como veremos, o cenário apresentado integra a obra múltipla de Miroel Silveira.

Capítulo 2:

Miroel Silveira: vida e obra

...eu não nasci artista. Artista, para mim, é uma segunda opção, nasci realmente agrônomo, que eu sou um homem da natureza. A minha predestinação natural, se não houvesse tantas circunstâncias ao meu redor, teria sido plantar, criar bichos, cuidar de coisas ligadas à terra e à natureza, especialmente ao mundo vegetal.

Miroel Silveira⁴⁴

Apesar de não se sentir artista, Miroel Silveira encontrou no chamado das artes sua verdadeira vocação. Descendente de uma família “quatrocentona”, como ele mesmo costumava afirmar, suas raízes paternas residiam em Silveiras, cidade localizada no Vale do Paraíba, surgida ao final do século XVIII, em torno de um rancho de tropas. O rancho da família Silveira foi quem batizou a cidade: “Vamos lá para os Silveiras”, dizia-se, entre os tropeiros.

⁴⁴ *Depoimentos II*. Ministério da Educação e Cultura, Funarte e Serviço Nacional de Teatro: Rio de Janeiro, 1977. p. 117.

Seu avô João Batista Silveira, nascido na cidade, foi autor de vários livros, sendo um deles sobre medicina, publicado em francês. Esse talento para as letras parece ter se espalhado pela família. O pai de Miroel, Valdomiro Silveira, natural da cidade de Cachoeira Paulista – divisa com Silveiras – foi promotor, deputado, secretário da educação, mas, sobretudo, um homem dedicado às letras. Ele é apontado como o criador da literatura regional no Brasil, tendo publicado obras que trazem um vocabulário de expressões dialetais usadas pelos caipirras de São Paulo, como o conto *O Riacho*, de 1894, publicado no volume *Os Caboclos*, sua obra mais conhecida, editada em 1920 pela Companhia Editora Nacional.

O historiador e professor Rossini Tavares de Lima, destaca a importância de Valdomiro Silveira para a literatura regional:

Homem erudito e escritor nomeado que chegou a desempenhar funções de Secretário da Educação, da Justiça e da Segurança Pública do nosso Governo e de Presidente da Assembleia Legislativa, nunca se descurou da convivência com mixungos e com eles aprendeu a autenticidade do viver paulista. Assim se transformou não apenas em figura de destaque, no regionalismo literário do país, como também um dos grandes colaboradores dos folcloristas de hoje, pelos seus registros fiéis de muitos fenômenos da cultura “folc”⁴⁵.

Valdomiro Silveira foi ainda um brilhante e reconhecido advogado, sendo seus trabalhos forenses considerados lições admiráveis, em que se revelava o homem de saber, cultor do idioma e grande orador.

Do lado materno, herdou o sangue espanhol, que, segundo dizia, “se vê facilmente pela minha cara e certos ademanos”⁴⁶. Sua mãe, Maria Isabel, dedicava-se ao humor literário

⁴⁵LIMA, Rossini Tavares. *O Folclore na obra de escritores paulista*. Coleção Ensaio, Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 1962. p 25.

⁴⁶Depoimentos II, op. cit., p.118.

usando o pseudônimo de Baronesa do Itororó, segundo o poeta santista Valdir Alvarenga, que dedicou um artigo a Miroel Silveira em sua revista eletrônica *Sua Cara*.⁴⁷

Sobre a influência familiar, Miroel Silveira declarou em seu depoimento para o Serviço Nacional de Teatro⁴⁸ (SNT):

Eu acho que quem nasce semente de goiaba, nasce goiaba, e quem nasce semente de eucalipto vai olorar o resto do mundo, a vida inteira. Então, acredito muito naquela certa predestinação que nós trazemos como um potencial de semente; acho que ninguém pode fazer ninguém poeta ou artista, carpinteiro ou qualquer coisa se ele não tiver dentro de si a semente daquilo⁴⁹.

Em meio essas influências nasce Miroel Silveira, em 8 de maio de 1914, na cidade de Santos, litoral paulista. Morava à rua Conselheiro Nébias, 816, no Boqueirão, tendo de um lado a praia, e do outro, uma grande biblioteca com livros em vários idiomas, mais precisamente em sua casa. Esse contato com tantos autores, fez com que Miroel Silveira aprendesse francês, italiano e espanhol lendo, assim por acaso e por vontade própria. Miroel Silveira e seus irmãos Isa, Belquis, Valdo e Junia tiveram sempre bons livros ao seu alcance. “Eu lia, tinha curiosidade e fui aprendendo. E, assim, desde cedo, tive contato com grandes escritores, o que deve ter sido muito importante para mim, muito decisivo”⁵⁰.

Sua irmã, Isa Silveira Leal escreveu para o público infanto-juvenil, e foi grande companheira do irmão, apoiando-o em muitos de seus trabalhos de tradução. Isa Leal estreou na literatura em 1956, com o romance *A Rainha do Rádio*, embora fosse, desde 1948, responsável pela redação de programas de rádio para as emissoras Tupi e Difusora. Atuou também

⁴⁷ *Revista Mirante*. Disponível em: <<http://www.suacara.com/mirante.htm>>. Acesso em: 07 mar. 2009.

⁴⁸ Os depoimentos ao SNT foram transcritos em livros denominados *Depoimentos*. No volume II, encontra-se o depoimento de Miroel Silveira.

⁴⁹ *Idem*, p.117.

⁵⁰ *Idem*, p.118.

como jornalista por mais de 20 anos na *Folha de S. Paulo*, e foi tradutora de autores como Pearl S. Buck, André Gide e William Shakespeare. Autora premiada, Isa Silveira escreveu, entre outros, os livros *Glorinha* e *O Único Amor de Ana Maria*, que lhe garantiu o Prêmio Jabuti, além do livro de poesias *O Pescador Vai ao Mar*, premiado como melhor livro de 1987 pela AAPC – Associação Paulista de Críticos de Arte.

Agenor Silveira, tio de Miroel, foi filólogo⁵¹ e grande amigo do poeta brasileiro Martins Fontes. Seus primos também atuaram no campo das letras: Dinah Silveira de Queiroz – filha de Alarico Silveira, advogado, homem público e autor da Enciclopédia Brasileira – foi romancista, contista e cronista, e pertenceu à Academia Brasileira de Letras. Com o livro *Floradas na serra* recebeu o Prêmio Antônio de Alcântara Machado de 1940, concedido pela Academia Paulista de Letras, e que foi transposto para o cinema, em 1955, pela Cia. Vera Cruz, tendo no elenco Cacilda Becker e Jardel Filho. *A muralha*, outro livro da autora, foi escrito para celebrar os festejos do IV Centenário da fundação de São Paulo, e foi representado no rádio e na televisão, com adaptação de Miroel Silveira, o que lhe valeu o prêmio Roquette Pinto.

Dinah foi também Adido Cultural da Embaixada do Brasil em Madri, e após o casamento com o diplomata Dário Moreira de Castro Alves, passou a residir em Moscou. Lá escreveu artigos e crônicas para a Rádio Nacional, Rádio Ministério da Educação e Jornal do Comércio. Dois anos depois, retornou ao Brasil, em 1964, onde escreveu o romance histórico *Os invasores*, em comemoração ao IV Centenário da fundação do Rio de Janeiro. Em 1966, Dinah parte para a Itália onde se fixa em Roma, e continua escrevendo suas crônicas,

⁵¹ A Filologia é definida como o estudo da língua na literatura, portanto da linguística. O filólogo português Leite de Vasconcelos definiu por Filologia portuguesa como “o estudo da nossa língua em toda a sua plenitude, e o dos textos em prosa e em verso, que servem para a documentar”.

além de publicar uma biografia sobre a Princesa Isabel, *A princesa dos escravos*, e o romance *Verão dos infieis*, que lhe rende o prêmio de ficção, em 1969, da prefeitura do Distrito Federal, ano em que comemorou trinta anos de produção literária.

Eleita em 10 de julho de 1980, na sucessão de Pontes de Miranda, Dinah Silveira de Queiroz foi a segunda mulher⁵² a entrar na Academia Brasileira de Letras, se consagrando como escritora pertencente a uma família de literatos.

Helena Silveira, irmã de Dinah, foi contista, crítica de teatro e de telenovela. Estreou como dramaturga em 1950, junto com o marido Jamil Almansur Haddad, com a peça *A torre*, inspirada em um crime noticiado sete anos antes, no qual um homem mata a mãe e a irmã e joga seus corpos em um poço. A peça foi contemplada com o prêmio do departamento de Cultura de São Paulo no mesmo ano.

Helena Silveira foi também colunista social no jornal *Folha da Noite*, pertencentes ao grupo *Folhas*, tendo sua maior atuação como crítica de televisão na *Folha de S. Paulo*, no período de 1974 a 1984. Cristina Costa assinala que

Essas crônicas são material de grande importância por permitirem o estudo do processo de desenvolvimento dos recursos de linguagem que hoje caracterizam a telenovela – maior quantidade de externas, sofisticação progressiva dos cenários, integração de linguagens e recursos, desde os expressivos, até os sonoros e visuais⁵³.

Helena Silveira participou de movimentos contra a censura e liberdade de informação e aderiu também, à causa feminista.

⁵² Site da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br>>. Acesso em: 24 ago. 2009.

⁵³ COSTA, Cristina. *Empresários na cena paulista*. Relatório Fapesp, março de 2007.

O sobrinho de Miroel Silveira, Ênio Silveira foi, segundo crônica de Carlos Heitor Cony⁵⁴, o "editor que deu ao livro o formato que hoje conhecemos". Ingressou aos dezenove anos de idade, em 1944, na Companhia da Editora Nacional pelas mãos de Monteiro Lobato, onde, além de conhecer e apreender a rotina de uma das mais importantes editoras brasileiras, escrevia também as “orelhas dos livros” a serem publicados. Essa atividade o acompanhou durante sua vida e mais tarde, após sua morte, foram compiladas e publicadas por Moacyr Felix no livro *Ênio Silveira: arquiteto de liberdades*⁵⁵. Em 1946, Ênio Silveira partiu para Nova Iorque onde se especializou na Universidade de Columbia (Nova Iorque) em *book publishing*, sociologia e antropologia cultural, estagiando também na *Alfred Knopf*, uma das mais importantes editoras americanas da época. Retornando um ano e meio depois para o Brasil, Ênio funda o tabloide *O Radar* com seu tio Miroel Silveira, e permanece paralelamente na Editora Companhia da Editora Nacional até o início dos anos 1950. Após deixar a CEN, por não conseguir espaço para aplicar os conhecimentos adquiridos fora do país, Ênio Silveira assume a direção da Editora Civilização Brasileira reestruturando-a e implementando um projeto editorial próprio que se valeria de um processo de produção nada burocratizado, ao contrário, a CB contava com um editor dinâmico, carismático e com intensa liderança entre seus subordinados. “O quadro que se pinta, assim, é de um dirigente polivalente, efetivamente envolvido no trabalho, profundo conhecedor da prática de sua atividade e condutor de mão firme na consistência de um projeto próprio, e mesmo pessoal, de sua concepção editorial.”⁵⁶

⁵⁴ CONY, Carlos Heitor. Memória: Ênio Silveira. *Folha de São Paulo*, 14 de janeiro de 2006.

⁵⁵ FÉLIX, Moacyr (org.). *Ênio Silveira: arquiteto das liberdades*. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1998.

⁵⁶ MARIZ, A.S.; LIMA, G.C. Editora Civilização Brasileira: novos parâmetros na produção editorial brasileira. In: Márcia Abreu; Aníbal Bragança (Org.). *Impresso no Brasil: 200 anos de livros brasileiros*. Edusp: São Paulo, 2009.

O pai de Miroel, Valdomiro Silveira, movido provavelmente pelo profundo cultivo das letras e pela curiosidade intelectual, promovia, em sua casa em Santos, animados saraus literários. Nesses eventos, recebia escritores, poetas, romancistas, bailarinos, concertistas e outros artistas inclusive os de fama internacional como o pianista Russo Alexander Brailowski, o tenor e ator Jan Kiepura, e a cantora e atriz Martha Eggert dentre outros grandes nomes. Segundo Maria Thereza Vargas⁵⁷, o Salão do Valdomiro tornou-se tão famoso que várias pessoas se deslocavam de São Paulo para Santos, entre elas a musicista Lavínia Viotti, Cléomenes Campos, e o arquiteto Flávio de Carvalho.

Com esse convívio familiar somado à paixão pela leitura, era de se esperar que Miroel Silveira logo se definisse pela literatura. No entanto, foi a dança que envolveu o menino. Já aos cinco anos de idade, Miroel Silveira se dizia apaixonado por Russolina, bailarina que dançava no Cassino Recreio Miramar. Inaugurado em 12 de janeiro de 1896, o cassino funcionou até 1940, na praia do Boqueirão, à rua Conselheiro Nébias, exatamente vizinho à casa de Miroel Silveira.

Foto 5 Cartão postal dos anos 30 onde aparece o Cassino Recreio Miramar, situado entre a Av. Conselheiro Nébias e Rua Osvaldo Cruz. (Acervo José Carlos Silveiras/Santos Ontem)

⁵⁷ VARGAS, Maria Tereza. Palestra. [13 de abril, 2007]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Palestra concedida aos integrantes do Projeto Temático A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

Russolina seria a primeira bailarina por quem ele se “apaixonaria” e que, segundo o próprio Miroel Silveira, seria a responsável pelo olhar artístico que passaria a ter, “a dança me galvanizou para o aspecto artístico em primeiro lugar”⁵⁸. Muitas outras bailarinas passariam por sua vida, sendo Cacilda Becker, uma das mais importantes, e com quem teria uma longa relação profissional e de amizade.

A paixão pela dança se manifestava em casa, onde o menino Miroel Silveira fazia alguns “shows” para os visitantes, estimulado por sua mãe, Maria Isabel Silveira.

Quando chegava visita, minha mãe, achando que eu tinha talento coreográfico, me empetecava, punha uns panos, umas coisas na minha cabeça, sei lá, me arrumava todo e eu dançava para as visitas. Minha irmã tocava piano, coisas de Manuel de Falla, Chopin, e eu dançava, me exibia para os visitantes.⁵⁹

Santos: Porta de entrada

No final da década de 1910 até o crack da Bolsa de Nova York em 1929, Santos se tornou uma segunda capital de São Paulo, dada a sua liderança econômico-financeira, uma vez que todo o comércio de café e a exportação do produto passavam pela cidade, mais precisamente pelo porto de Santos.

No período compreendido entre 1889 a 1930, conhecido como República Velha, entraram no país cerca de 3,8 milhões de imigrantes, sendo que 52,4% desse total se estabeleceram no estado de São Paulo, estimulados pela grande demanda de emprego das lavouras de café. Se em São Paulo a imigração foi um fenômeno impulsionado pela política desenvolvida pelo

⁵⁸ Depoimentos II, op. cit., p.119.

⁵⁹ Idem.

grupo agro-exportador de café que ascendeu ao governo federal, em Santos a situação não é diferente. Os imigrantes portugueses aparecem como o principal grupo europeu a se estabelecer na cidade de Santos, representando, entre 1854 e 1940, 45% da população urbana.

As mudanças socioeconômicas provocadas por esse panorama incluem além do intenso movimento de imigração, a urbanização e industrialização tanto da metrópole como das cidades próximas da capital.

Entretanto, o crescimento populacional de Santos foi iniciado anos antes, com as construções da estrada de ferro, inaugurada em 1867, e do porto, inaugurado em 1892, que, segundo Marcio Brasil⁶⁰, favoreceu o estabelecimento de trabalhadores provenientes do interior que consistiam em escravos e libertos, e do exterior, com a vinda dos imigrantes. Ainda assim, as taxas populacionais eram menores do que as observadas na capital, principalmente em função de epidemias de febre amarela, impaludismo, varíola, peste bubônica e tuberculose:

A industrialização paulista, fenômeno tipicamente urbano, também teve bases no setor cafeeiro: ao promover a imigração, construir estradas de ferro e desenvolver o comércio, o mercado e a distribuição de produtos manufaturados, foram criados, ampliados ou integrados. Tornando moeda de troca, o café pagava as máquinas industriais importadas, diversificando as atividades produtivas do fazendeiro e permitindo a ascensão econômica dos imigrantes, que aparecem como operários ou proprietários⁶¹.

A *São Paulo Railway Company Limited*, a Companhia de Melhoramentos, a Companhia Docas, a Companhia Santista de Tecelagem, a Companhia Leoneza de Derivados de Banana, a Estrada de Ferro Santos-Juquiá, a *City of Santos Improvements Co. Ltd.* e a Compa-

⁶⁰ BRASIL, Marcio. *O grupo escolar Visconde de São Leopoldo e a escolarização de Vila Macuco durante a primeira República*. 2008. 148f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Católica de Santos, 2008. p.12.

⁶¹ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. Edusp: São Paulo, 2007. p. 207.

nhia Construtora de Santos aparecem como as principais empregadoras do operariado santista, ligadas aos segmentos da construção civil, circulação e comércio de mercadorias.⁶²

Uma vez que as grandes fortunas da cidade estavam ligadas a essas empresas, e esse movimento ocasionou a participação dos cassinos no ambiente noturno santista. Para manter as atividades relacionadas à jogatina em funcionamento, os cassinos precisavam criar espetáculos artísticos, caso do Cassino Recreio Miramar:

(...) ali, desde cedo, eu não só frequentava bailinhos, como garoto, como via filmes ao ar livre – todos os filmes da Mary Pickford, Douglas Fairbanks, e assistia aos shows. Nesses shows, vi coisas muito engraçadas, conheci Alda Garrido, conheci Tom Bill, que depois foi um homem muito interessante no teatro de revista brasileiro, e conheci também essa querida Russolina, por quem me apaixonei e a quem eu mandava todos os dias um buquezinho de flor que eu roubava pelos jardins. Mamãe, muito conivente nisso, ficava muito satisfeita e entregava as florzinhas para a estrela⁶³.

Outro ponto de encontro cultural na cidade de Santos era o Teatro e Cassino Parque Balneário. Localizado na praia do Gonzaga, a cerimônia de lançamento teve lugar em 24 de outubro de 1920. O evento marcou definitivamente a sociedade, pois era considerado uma das bases da arte teatral santista, provavelmente o Teatro e Cassino Parque Balneário foi uma herança da primeira casa de espetáculos da cidade de Santos: o Teatro Guarany⁶⁴.

⁶² BRASIL, Marcio, op. cit., pp. 12 e 13.

⁶³ Depoimentos II, op. cit., p. 119.

⁶⁴ Inaugurado em 7 de dezembro de 1882, o Teatro Guarany, construído por empresários, foi também palco do movimento abolicionista no final do século XIX, e concentrou oposicionistas ao regime de Getúlio Vargas na Revolução de 1932.

Foto 6 Teatro e Cassino Parque do Balneário no ano de sua Inauguração (1922). (Coleção Laire Giraud)

O Teatro Balneário iniciou suas atividades em 08 de julho de 1922, e ainda nos anos 1920, recebeu em suas instalações o Ballet Russo. Esse episódio marcou a vida do garoto Miroel Silveira, aos seus 10 anos de idade. “Fiquei completamente fascinado, não podia acreditar que existisse coisa mais linda (...). Para mim, a dança ficou sendo a Arte, ficou sendo aquilo que está ligado à imagem da beleza”⁶⁵.

Esse período compreendido pelos anos que abarcam a República Velha também foi caracterizado pelo compartilhamento de ideias entre movimentos político-sociais que originaram novas formações culturais. Segundo Jorge Nagle⁶⁶, no interior desses movimentos, surge um entusiasmo pela educação escolar marcado pela crença de que, pela multiplicação das

⁶⁵ Depoimentos II, op. cit., p.119.

⁶⁶ NAGLE, Jorge. *Educação e sociedade na Primeira República*. DP&A: Rio de Janeiro, 2001. pp.132-4.

instituições escolares, seria possível incorporar grandes camadas da população no progresso nacional. Nesse sentido, a escolarização foi interpretada como um decisivo instrumento de aceleração histórica já que assumiu um papel insubstituível na transformação da sociedade a partir da reforma do próprio homem.

Miroel Silveira cursou o ensino primário no Grupo Escolar Visconde de São Leopoldo, entrando diretamente no segundo ano ao ser aprovado, em 1924, pela professora Rosalinda Alves Rodrigues. Na escola, já manifestando vocação para o teatro, Miroel Silveira participou das primeiras peças, atuando em algumas apresentações organizadas pelo diretor da escola, José Olivar da Silva, no Teatro Coliseu Santista⁶⁷. Já o ensino secundário foi cursado no Ginásio Luso-Brasileiro, também vizinho à sua casa.

Foto 7 Vista externa do Grupo Escolar Visconde de São Leopoldo, em 1925 (Reprodução, do acervo da escola)

Ao concluir seus estudos primários e secundários, Miroel Silveira parte para São Paulo com o objetivo de cursar a faculdade de Direito do Largo de São Francisco (da Universidade de São Paulo), concluindo seu bacharelado em 1936, aos 22 anos. Clóvis Garcia, em entrevis-

⁶⁷ O Teatro Coliseu de Santos, construído em 1924, tem sua arquitetura inspirada nos modelos italianos. Substituindo o antigo velódromo da cidade, o Teatro dispunha de 1.500 lugares em uma arquibancada de madeira, característica que originou seu nome.

ta para esta pesquisa, declarou que conheceu Miroel Silveira em sua casa quando este ainda cursava a Faculdade de Direito.

A minha mãe ofereceu um almoço para um estudante de direito que era o Miroel Silveira, ele já era estudante de direito, eu ainda tinha catorze anos e estava no colégio(...).Ele era muito falante, não tinha nada de tímido. Conversamos muito, eu falei que queria fazer direito e ele disse “que ótimo, mas eu não pego você, eu saio antes porque você é muito criança (...).Depois disso, quando reencontrei o Miroel eu acho que ele tinha acabado a faculdade e aí já estava meio metido com teatro⁶⁸.

Formado, retorna no ano seguinte para Santos, onde exerce a profissão de advogado por cinco anos no escritório de seu pai, Valdomiro Silveira, e se casa com Míriam Mendes, irmã do compositor santista Gilberto Mendes⁶⁹. Nessa mesma época, Miroel Silveira investe também em sua carreira musical, formase no Conservatório de Santos em Teoria e Rudimentos Musicais, em 1938, e mais tarde, conclui formação, no mesmo local, em Harmonia Superior e Contraponto.

Movido por outra paixão, o esporte, Miroel Silveira trabalha como professor assistente de natação de 1950 a 1977 e se torna presidente da Associação Santista de Esportes Aquáticos. Essa paixão se estenderá pela sua vida, fazendo com que ele administrasse aulas de ginástica na Escola de Comunicações e Artes da USP entre os anos de 1971 e 1975 e, aos 60 anos, aprendesse capoeira, não apenas pela atividade física em si, mas também pelo interesse em cultura popular.

⁶⁸ GARCIA, Clóvis. Entrevista. [28 de agosto, 2007]. Entrevista concedida a Jacqueline Pithan dos Santos.

⁶⁹ Gilberto Mendes iniciou seus estudos musicais no Conservatório local, cursou mais tarde, na Alemanha, música contemporânea em *Darmstadt*, tornando-se um dos pioneiros, no Brasil, da música concreta, aleatória e cênica. Organizou juntamente com Rogério Duprat, Damiano Cozzela, Willy Correia de Oliveira e Júlio Medaglia, o Grupo Música Nova de Santos, no final da década de 1950. Criou, em 1962, os Festivais de Música Nova, em Santos e em São Paulo, o mais antigo do país dedicado à música contemporânea.

A espiritualidade era também uma característica que se destacava em sua personalidade, Miroel Silveira a atribuía como decorrência da tuberculose que o acometeu em 1947. Da espiritualidade passou a assuntos esotéricos. Quando lecionava na Escola de Comunicações e Artes, os alunos tinham, além da teoria sobre direção teatral, jogos e trabalhos cênicos em que mandalas, incensos, métodos energéticos para trabalhos corporais eram usados em aulas.

Em entrevista, Clóvis Garcia relembra essa característica:

E o Miroel era muito interessante, porque tinha umas ideias sempre assim meio esotéricas. Ele tinha um pouco de ioga, um pouco de não-sei-o-quê. Então ele ia almoçar em casa, quando já éramos professor aqui, porque eu moro aqui perto. Minha cozinheira (...) gostava do Miroel porque ele entrava, ia lá para a cozinha, plantava uma bananeira e ficava conversando com ela. Ela conta isso até hoje. Ele plantava bananeira para o sangue descer para a cabeça, circular⁷⁰.

Miroel Silveira defendia que o *caminho místico* não se opunha ao de luta social, ao contrário, um levava ao outro. E se aprofundava na questão ao dizer que o *caminho místico* era fonte de progresso a partir de muita *ginástica, suor*, sofrimentos e de um trabalho sério, sem os quais nunca teria se tornado um sujeito caricato, apelidado por ele de *místico desbundado*.

⁷⁰ GARCIA, Clóvis. Entrevista. [28 de agosto, 2007]. Entrevista concedida a Jacqueline Pithan dos Santos.

O artista Miroel Silveira

O chamado da literatura

A obra de Miroel Silveira divide-se em duas fases bem distintas: a da juventude, mais baseada na imaginação, intuição e tradição literária, e da maturidade, que é mais calcada na experiência humana, na verdade do cotidiano – tantas vezes estranha, bizarra – e no risco pessoal do artista-artesão⁷¹.

Paralelamente à carreira de advogado, Miroel Silveira, aos 24 anos, inicia sua carreira de escritor na revista acadêmica Ritmo, com o conto *O Homem sem Personalidade*, publicado em 1935. Envereda, em seguida, pela crítica literária e teatral dos jornais Diário e Tribuna de Santos, atuando ainda como colaborador nas principais revistas do país, entre elas, Esfera, Dom Casmurro e Cultura.

Iniciar a carreira de escritor em uma época em que despontavam nomes expressivos da literatura nacional, como Érico Veríssimo e Jorge Amado, não era muito fácil, principalmente sem estar ligado a alguma editora que financiasse e divulgasse seu trabalho. Mesmo ante tais dificuldades, Miroel Silveira escreve, em 1940, seu primeiro livro de contos e publica-o pela Editora Vecchi: *Bonecos de Engonço*⁷². A principal repercussão da publicação foi a premiação concedida no ano seguinte pela Academia Brasileira de Letras. Entretanto, o autor recusou o prêmio após tomar conhecimento do parecer da banca, segundo o qual, nenhum dos livros era merecedor de um “primeiro lugar” e, portanto, o livro ficaria com o “segundo lugar”. Inconformado com a decisão, escreveu à Academia expondo suas razões para a recusa

⁷¹ NUNES, Cassiano. *Vamos ler Miroel Silveira*. Editora Cátedra/Instituto Nacional do livro: Rio de Janeiro/Brasília, 1983.

⁷² SILVEIRA, Miroel. *Bonecos de Engonço*. Vecchi: Rio de Janeiro, 1940.

do prêmio: para haver um segundo lugar, acreditava que deveria haver um primeiro, e, não havendo primeiro, era lógico que não haveria um segundo. Era mais uma das polêmicas que o escritor travaria ao longo de sua vida.

Miroel Silveira também passou pelo grupo de experiências literárias conhecido por Pesquisismo. Tratava-se de um movimento da década de 1940 que procurava superar, segundo Cassiano Nunes, algumas limitações do movimento Modernista. Participavam desse grupo o primo de Miroel, Cid Silveira, Francisco de Marchi, Roldão Mendes Rosa, o próprio Cassiano Nunes, e Narciso de Andrade, todos literatos. “No entanto, Miroel Silveira nunca sentiu a menor inclinação para o pesquisismo, isto é, pelas ideias estéticas renovadoras debatidas. Dava-nos, no entanto, o seu apoio de amizade sempre caloroso”⁷³.

Publicou *Clube dos Nudistas*⁷⁴, em 1942, livro que reúne onze contos, sendo eles: Uma família compreensiva; Quase Fausto; Eram duas as figueiras da praça; O clube dos nudistas, Frederico chegou da Europa; Quem dá maaaaais?; Por culpa do sr. Monteiro Lobato; Inútil reencontro; Um que aprendeu o tango; Bodas de ouro e Presente de Natal. Vinte dois anos mais tarde, em 1966, publicaria *Caiu na Vida*⁷⁵, obra que seria adaptado para telenovela na TV Cultura.

⁷³ NUNES, Cassiano. Miroel Silveira. *D.O. Leitura*. São Paulo, 09 fevereiro de 1991.

⁷⁴ SILVEIRA, Miroel. *Clube dos Nudistas*. Livraria Globo: Porto Alegre, 1942.

⁷⁵ SILVEIRA, Miroel. *Caiu na Vida*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1966.

MIROEL SILVEIRA

UN CAMINHO CORTADO
E UMA NOVA DIREÇÃO
TOMADA.

TEXTO DE CASTELLO BRANCO

FOTOGRAFIAS DE JOSÉ MEDEIROS

há os que são críticos, eternos críticos afirmando nunca terem pensado em dança vindo como críticos severos e abulhados.

Num comentário realizado sobre um festival de danças de Cacilda Berker, numa revista cujo nome não nos lembramos, depoimentos com Miroel Silveira ainda seu companheiro na composição do programa. Se a colaboração era somente quanto à coreografia ou estendia-se também à formação de um por para vários números, não sabemos dizer. Confiava Miroel se tratar apenas de uma colaboração coreográfica, pois os dois mantinham um grupo de estudos de dança e ginástica aplicada a esta. Tempos depois, quando nos apresentamos Miroel, Osvaldo Alves nos contou quasi ter sido arrebatado pela "verve" dos entusiastas jovens à prática do mais salutar esporte: a dança.

O homem é filho do meio e melhores são aqueles que desejando não conseguem vencer. Tendo editado três livros e conquistado prêmios com alguns deles — "Bonecos de Engenho" e "Mistério do Anel" — tendo composto o fundo musical para a "Comédia do Coração" da Companhia Dulcina de Moraes tendo traduzido "Pigmaleão", "Cesar e Cleopatra", de Shaw e "A Mulher Inatencional" de Somerset Maugham; tendo escrito duas peças: "A Comédia Desumana" e "Bolívor", adaptado "A Marenhola" e "Flores na Serra" ao teatro, Miroel Silveira, como diretor artístico da Companhia Bibi Ferreira está com ela abrindo caminho a um teatro que virá depois disso, procurando alentos a velhos amigos.

Bibi já foi aluna de Olenawa, já estudou dança e os elementos que a sua companhia vão chegando apresentam credenciais de dançarinos: Hamilton Ferreira e Cacilda Berker.

Não pretendem montar ballados grandiosos mas sim uma temporada de teatro para as crianças de todas as idades, onde a voz seja substituída na maioria das vezes pelo gesto, pela mímica. Do plano tão simpático, visando um gênero tão delicado no Teatro, eles pretendem, desde já, ir incluindo pessoas interessadas na idéia e, mais, selecionando elementos para o elenco d'agora, que não venham mais tarde a sofrer com a mudança dessa ordem. Elementos estrangeiros aqui entre nós indicados, como Geri Malagreen e Nini Thielade, seriam de grande vantagem a uma boa e segura orientação a seguir. Creemos na dificuldade da empresa a arcar e cremos também na intenção e ação daqueles dispostos a realizá-la.

Miroel vai introduzindo a literatura no Teatro conseguindo elevar a voz d'isto, mas é necessário que ele posua pernas e ouvidos. Se a dança poderá realizar não. Sem ela o teatro sempre terá somente cabeça e tronco e será estático e inerte. É necessário também que Miroel procure trazer a dança ao teatro. E que a pintura não falte a este para uma melhor realização.

A vida de certas pessoas representa verdadeiros caminhos desconhecidos e novos rumos seguidos erradamente. Muitas vezes o indivíduo sentindo em ser um grande compositor, acaba fazendo meia-volta-volver em algum de nossos quartéis, outros, sonham com grandes cargos e acabam entre as grades de uma cadeia de terceira ordem. A vida tem seus desencontros e desencantos.

Filho de Santos, Miroel Silveira tem também na sua vida um grande caminho cortado e uma outra direção tomada. Hoje ele é um diretor artístico debutante. Tempos atrás, porém, o rapaz sonhou em ser um grande dançarino, compôr danças e virar de um lado a outro do palco em estases para encantamento de damas, cavalheiros, velhos e garotos.

A rotina da nossa vida, a maneira de pensar da nossa gente, o círculo ainda estritamente fechado dos nossos sacos artísticos e acima de tudo, a timidez, a grande e vergonhosa cerimônia do ridículo de nossas famílias, leva, e levou por muito tempo ainda possíveis talentos artísticos a tomar direções diversas, a tentar campos inteiramente contrários à sua vontade. Fê-los deixar-se vencer por preconceitos alheios à realização da própria vida, conduziu a resultados incalculáveis, a complexos diferentes e torna as vidas estragadas, inúteis à coletividade. O caso da dança é um dos mais tristes. É alguma coisa que clama do Ministério da Educação a mais urgente assistência. Conheço dezenas de pessoas que desejaram o teatro da dança e são hoje pobres criaturas em busca de lenitivos, de sucedâneos às suas vidas amarguradas. Tipos de todas as espécies deixando-se envolver por caminhos outros, onde passam os dias mais tristes de suas existências. Controlo os jornalistas, médicos, advogados, empregados do comércio, capitalistas e esportistas em grande quantidade. A timidez dessas pessoas quando chega a ser vencida por leituras, por mudança para um ambiente mais culto, com maior estímulo, já é tarde para poderem se entregar à prática da dança. Então alguns conseguem realizar trabalhos em outros setores de atividade artística, quasi sempre ligados a aquele desejado. São pintores, decoradores, cineastas, teatrólogos e

A CENA MUDA — 12-9-44 — Pág. 6

Foto 8 Miroel Silveira em destaque em A Cena Muda:Um caminho cortado e uma nova direção tomada (Fonte: A Cena Muda – volume.24, n.37, 1944)

Como a irmã, Isa Silveira Leal, Miroel Silveira dedicou-se também à literatura infanto-juvenil, publicando, em 1948 pela Editora Melhoramentos, *O Mistério do Anel*⁷⁶, distinguido pela Academia Paulista de Letras⁷⁷ com o prêmio Alcântara Machado.

Essa dedicação à literatura, mais especificamente ao conto, se traduz, segundo o próprio autor, no fato de sempre buscar ir direto aos fatos, de capturar a essência das coisas sem necessidades de grandes “alongamentos”. A poesia também sempre acompanhou seus trabalhos, tanto que Miroel Silveira julgou ser ela uma das maiores matrizes para o desenvolvimento de sua expressão artística.

Pra mim, realmente, literatura é poesia antes de mais nada. E foi através da poesia, como foi através da dança, que eu criei as pontes maiores para a expressão artística. Mas eu estou voltando não só para a poesia, como também para o conto. O conto e a poesia são as duas coisas que eu considero mais ligadas à minha estrutura de personalidade⁷⁸.

Miroel Silveira considerava que para ser um bom escritor, era necessário uma grande dose de dedicação e constante aprimoramento. Mas seu espírito inquieto fez com que buscasse novas possibilidades no teatro e tudo o que envolvia essa grande arte. Prova disso foi sua atuação como crítico de teatro no Grupo Folha, durante os anos de 1946 a 1957, que, segundo o artista, teve como maior compensação o intenso convívio humano.

⁷⁶ SILVEIRA, Miroel. *O mistério do Anel*. Melhoramentos: São Paulo, 1948.

⁷⁷ A Academia Paulista de Letras foi criada pelo médico e polígrafo Joaquim José de Carvalho em fins de 1909. Por volta de 1921, a instituição começa a definhar após a perda do seu fundador, em 1919. Mas em 1929, os acadêmicos Amadeu Amaral, Ulisses Paranhos e Pedro Augusto Gomes Cardim, em uma concentração de esforços, dão nova vida à Academia.

⁷⁸ Depoimentos II, op. cit., p.120.

O tradutor Miroel Silveira

Miroel Silveira, resgatando o aprendizado adquirido na biblioteca de sua casa, inicia vários trabalhos como tradutor de livros, sendo os primeiros títulos traduzidos *A Princesa de Babilônia* e *Zadig*, de Voltaire.

A tradução para o inglês de seu conto “Perturbadora Miss Dolly” foi incluída na coleção norte-americana denominada *My Deep Dark Pain is Love*⁷⁹, e mais tarde novamente traduzido para publicação na revista *Translator*, da Universidade de Columbia (Estados Unidos)⁸⁰.

Miroel Silveira afirma que sua primeira participação no teatro foi como tradutor de peças, entre as traduções estão obras de Maxwell Anderson, Bernard Shaw, Jean-Paul Sartre, Willian Inge. Ao exemplo de sua irmã Isa Leal Silveira, dedica-se às traduções mais complexas e elaboradas, tais como *1919*, de John dos Passos e *A Corte de Luiz XIV*, de Saint Simon, além de *Como Quiseres*, comédia de William Shakespeare, dirigida por Sadí Cabral, em 1941, no Teatro de Estudante do Rio de Janeiro.

Clóvis Garcia, em entrevista para esta pesquisa, afirma que suas traduções eram encomendadas, mas muitas outras foram feitas devido à admiração que Miroel Silveira alimentava pelo autor, caso de Goldoni, que mais tarde se tornou tema de um de seus livros: *Goldoni na França*⁸¹.

⁷⁹ LEYLAND, Winston (editor). *My Deep Dark Pain is Love*. Gay Sunshine Press: São Francisco, 1983.

⁸⁰ Informações retiradas do Memorial que apresenta Miroel Silveira candidato a Professor Titular na disciplina de Direção Teatral IV para a Escola de Comunicações e Artes da USP.

⁸¹ SILVEIRA, Miroel. *Goldoni na França*. Sociedade Impressora Pannartz: São Paulo, 1981.

No ano seguinte, 1942, Miroel Silveira abandona de vez a sua carreira de jovem advogado em Santos e retorna, pela terceira vez, para o Rio de Janeiro, em busca de aprimoramento e novas oportunidades na carreira artística. Esse período de transformação culmina com a separação da esposa Miriam Mendes, da qual Silveira se tornaria grande amigo e, anos mais tarde, companheiro de profissão na Escola de Comunicações e Artes da USP onde Miriam Mendes era responsável pela disciplina de Dramaturgia.

Se a gente quer simplesmente o sucesso ou a comodidade, eu estaria advogando até hoje, estaria em Santos. Quando eu saí de Santos com 28 anos de idade, larguei a profissão, larguei tudo. Já tinha automóvel, casa, era vencedor na vida no sentido de dinheiro, de posição, de status, mas a gente tem que saber para que veio, para que está, não é⁸²?

Na primeira vez que estivera no Rio de Janeiro, Miroel Silveira havia prestado consultoria literária à Companhia de Dulcina e Odilon, posteriormente, traduziu para a Companhia *Pigmaleão* e *Cesar e Cleópatra*, ambas de Bernard Shaw, *A Mulher Inatingível*, de Somerset Maughan e adaptou a *Comédia do Coração*, de Paulo Gonçalves, segundo o autor, esta última adaptação foi enriquecida com um fundo musical de sua própria autoria. A consultoria não iria perdurar por muito tempo em razão de uma crítica feita pelo próprio Miroel Silveira em *O Jornal*, sobre o espetáculo *César e Cleópatra*.

Mas a consultoria terminou quando escrevi em *O Jornal*, obedecendo a uma imposição de honestidade crítica, minha opinião sobre o espetáculo que Dulcina encenara no Municipal com o Teatro de Arte para minha tradução de César e Cleópatra, observando que a atriz e diretora se deixara deslumbrar pelas opulências egípcias em detrimento da enxuta mordacidade shawiana⁸³.

⁸² Depoimentos II, op.cit., p. 140.

⁸³ GUZIK, Alberto, op.cit., pp. 44 e 45.

Essa admiração de Miroel Silveira pela literatura estrangeira de qualidade, assim como seu constante esforço para traduzi-la e vê-la encenada nos palcos brasileiros, colabora para a melhoria do padrão dos espetáculos até então apresentados. Das suas traduções foram levadas aos palcos *A Respeitosa*, de Jean-Paul Sartre, que discute temas de preconceitos raciais e corrupções; e *Massacre*, de Emmanuel Robles, abordando a discussão sobre política e tortura, peça que consta no Arquivo Miroel Silveira, sendo encenada em 1952 pela *Empresa Teatral Otávio Alves da Graça Melo*.

Visto que na época era difícil, estes livros chegarem ao Brasil, às bibliotecas e, principalmente, aos palcos, Miroel Silveira participou da renovação cultural de São Paulo e do país através de suas traduções.

O amor pelo teatro

Ainda em Santos, em janeiro de 1938, Miroel Silveira trabalha em um evento beneficente promovido pela Sociedade Pró-cidade de Santos no Teatro Coliseu, como crítico teatral para o jornal santista O Diário. Dentre os vários quadros apresentados no evento, destaca-se um espetáculo de dança, feito por uma adolescente com seus quase dezessete anos, encanta o jovem crítico a dançarina era Cacilda Becker Yaconis.

No meio do programa, entre uma pianista e uma cantora, de repente o palco se iluminou com a presença de uma criatura tão esbelta, tão desafiadoramente altiva que a linha do seu corpo colocava a cabeça um pouco para trás, flexível, fantástica no captar os ritmos e as atmosferas dos números que escolhera, dentre os quais se destacava uma evanescente Valsa Triste, de Sybellius, trazendo dos círculos polares uma emanção de neve em chamás. Fiquei instantaneamente deslumbrado. Senti que a quase menina possuía uma irradiação particular, de rara transcendência, que a destinava aos mais altos níveis da realização artística. Fui ao palco descobri-la. De perto, a impressão causada só crescia, porque a adolescente faiscava, era toda um ímpeto de poesia e beleza ávido de explodir. Mentalmente, então, me ajoelhei diante de

tanta formosura posta neste mundo obscuro e vulgar e, como um cavalheiro antigo, jurei a mim mesmo a ela dedicar-me em tudo que pudesse para que aquela flor desabrochasse⁸⁴.

Miroel Silveira passa, a partir daí, a promover a carreira da jovem Cacilda como dançarina, levando-a inicialmente para apresentar-se na casa de seu pai, Valdomiro Silveira, aproveitando a presença dos ilustres frequentadores que, na visão de Miroel Silveira, poderiam ajudar a alavancar a carreira da adolescente. Essas tentativas iniciais não obtiveram grande sucesso, ao contrário, as críticas tecidas por Nicanor Miranda, o então diretor substituto de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo foram um total “banho de água fria”. Mas isso não desanimou Miroel Silveira em sua recente empreitada, ao contrário, após as críticas recebidas, ele decidiu através de ensaios noturnos, aprimorar tecnicamente e intelectualmente a jovem bailarina. Esse empenho, unido a uma estratégia de Miroel Silveira ao colocar a foto de Cacilda Becker na edição de 12 de janeiro de 1939 da revista *Fon Fon*, publicação feminina de maior circulação no país na época⁸⁵, fez com que jovem bailarina passasse a ser conhecida também fora das fronteiras santistas. Mesmo com todo empenho e dedicação conjuntas, a carreira da bailarina Cacilda não consegue se estabelecer e, segundo Miroel Silveira, isso se dava pela inexistência no país, de subsídios para o estabelecimento de uma carreira de dança.

“Você está dançando, Cacilda, mas vai dançar sozinha o resto da vida; para que alguém possa vê-la, você vai ter que descobrir o teatro”⁸⁶.

A providência parece agir em favor da nova carreira que se descortinava para Cacilda Becker: uma das atrizes do espetáculo carioca *3.200 Metros de Altitude*, de Julian Luchaire,

⁸⁴ PRADO, Luís André. *Cacilda Becker fúria santa*. Geração Editorial: São Paulo, 2002. p. 95.

⁸⁵ Idem, p.105.

⁸⁶ Idem, p.120.

traduzido por Miroel Silveira, abandona repentinamente o elenco. Miroel Silveira não perde a oportunidade e, rapidamente, envia Cacilda Becker para o Rio de Janeiro comunicando à Maria Jacinta, diretora do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) que substituíra Pascoal Carlos Magno, da chegada de sua protegida mesmo sem saber ao certo se o papel seria conquistado pela então bailarina. Cacilda não faz por menos: surpreende a todos conquistando o papel da garota *coquete* Zizi, que seria o ponto de partida de sua nova carreira e que cada vez mais iria se solidificar.

A amizade entre Miroel Silveira e Cacilda Becker passaria por muitos altos e baixos. O primeiro conflito originou-se de um duplo contrato assinado por Cacilda Becker: um, apoiado pelo amigo Miroel Silveira para encenar com a Companhia Dulcina e Odilon a peça *Nunca me deixarás*, e outro, um contrato assinado, secretamente, com a Cia. Raul Roulien para se juntar ao elenco da peça *Prometo Ser Infiel*. Cacilda abandonou repentinamente a Companhia Dulcina e Odilon, fato descrito por Miroel Silveira como uma ansiedade da atriz para alcançar a fama rapidamente.

Cacilda desapareceu das coxias do Teatro Regina. Dulcina me telefonou aflita, mas o caso era mais para zanga do que para aflição: Cacilda decidira romper, sem me consultar, o contrato, e aceitara o convite de Raul Roulien para participar de seu elenco, que tinha Laura Suarez como estrela. Começou aí nosso primeiro estremecimento, nossa primeira quebra de confiança. Cacilda não me consultara porque sabia que eu não aprovaria dois fatos: um rompimento de contrato feito assim, tão antiprofissionalmente, e sua ligação com Roulien (...). Mas a ânsia de emergir rapidamente e o interesse pessoal que o velho galã lhe despertara fizeram com que Cacilda realizasse essa opção, pela qual pagaria bastante caro”⁸⁷.

⁸⁷ Idem, p.134-135.

Esse episódio afastou Cacilda Becker de Miroel Silveira, mas muitas idas e vindas dessa amizade ainda aconteceriam. O rompimento final viria anos mais tarde após a crise vivenciada entre Miroel Silveira e *Os Comediantes* em que a falta de pagamento dos artistas do grupo faria com que Cacilda, Brutus e outros atores o denunciassem o autor, através da imprensa entrando até mesmo com uma ação trabalhista contra ele.

Foto 9 detalhe da matéria Revista A Cena Muda volume.27, n.33, 1947.

A atriz e empresária Maria Della Costa, em entrevista ao Projeto Temático A Cena Paulista: estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA\USP, em janeiro de 2010, coloca-se a favor de Miroel Silveira a quem considera injustiçado pelos acontecimentos da época. Nessa mesma entrevista, concedida em Parati, onde a atriz reside, ela acentuou o papel de Silveira no desenvolvimento do teatro da época.

Miroel Silveira no Rio de Janeiro: Os Comediantes

Dois anos após chegar ao Rio de Janeiro, em 1944, Miroel Silveira funda com Carlos Lage a primeira Cia. Bibi Ferreira, onde se emprega, de forma inovadora a representação sem o ponto (profissional que ficava na frente do palco, o proscênio, ou nos bastidores, com o texto da peça em mãos lembrando as falas dos atores quando necessário). A primeira peça foi *A Moreninha*, adaptação do romance homônimo de Joaquim Manuel de Macedo por ocasião do centenário da obra. Permanece um ano à frente do conjunto como diretor artístico e torna-se sócio, recuperando o Teatro Fenix, que se encontrava completamente abandonado. Traduz as peças *La Conchita*, de Pierre Loys, e a comédia *Escola das respeitosas*: a carreira da Zuzu de autoria de Armont e Gerbidon, além de levar para o grupo a estreante Maria Della Costa, que trabalhava em cassinos.

Maria Tereza Vargas considera que essa aproximação entre Bibi Ferreira e Miroel Silveira deve-se à ligação intelectual de Bibi Ferreira com seu pai, o ator Procópio Ferreira, e a interiorização da atriz, ao representar seus papéis. E prossegue afirmando que Bibi Ferreira foi a *primeira atriz moderna*, uma atriz dada a um certo ar enfático que fugia aos efeitos comuns aos outros atores da época sendo essas características, talvez, o resultado do curso realizado na Inglaterra mesclada com a reconhecida inteligência⁸⁸.

Ainda no Rio de Janeiro, Miroel Silveira conhece o diretor polonês Ziembinski, do grupo *Os Comediantes* com quem estabelece uma parceria, inicialmente na fase amadora, e ao final da temporada carioca de *A Moreninha*, retorna para São Paulo acompanhando o grupo para uma temporada de três meses no Teatro Boa Vista.

⁸⁸ VARGAS, Maria Tereza. Palestra. [13 de abril, 2007]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Palestra concedida aos integrantes do Projeto Temático A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

O diretor e ator polonês, Zbigniew Ziembinski nasceu em 1908, em Wielikza, na Polônia. Desembarcou em terras brasileiras, em 1941, após seis meses dentro de um navio que partiu de Cádiz na Espanha. Fugitivo do nazismo, o diretor peregrinou durante dois anos pela Europa e, conseguiu seu visto apenas no Brasil, onde pretendia fazer uma escala para depois seguir viagem em direção à Nova York, cidade em que era esperado por um grupo polonês. A ideia inicial de apenas passar pelo Brasil foi transformada em um frutífero relacionamento com o país que durou trinta e sete anos, sendo interrompida somente em 1978, ano de sua morte.

Esse contato entre Ziembinski e Miroel Silveira irá se estreitar, em 1945, quando Silveira, desiludido com os elencos profissionais, reencontra Ziembinski e juntos fundam o Teatro Popular de Arte onde reúne no grupo, Nair Lacerda, Cassiano Nunes, Ariosto Guimarães, Amílcar Mendes Gonçalves, Fileta Presgreave do Amarale Olga Navarro.

(...) Miroel deixou Santos em 1945 e foi encontrar Ziembinski e o grupo amador Os Comediantes no Rio. Apesar da técnica e do know-how trazido por Ziembinsky da Polônia, o grupo estava falindo. Juntos eles decidiram então formar o Teatro Popular de Arte, já como grupo profissional. Conseguiram um pouco de dinheiro; uma peça e um elenco. Mas não tinham teatro. Como Os Comediantes tinham teatro e não tinham dinheiro, a fusão dos dois grupos deu origem ao Teatro dos Comediantes, que estreou em julho de 1946 com a peça *Desejo*⁸⁹.

A estreia aconteceu no Teatro Ginástico, em 17 de julho de 1946, com a peça *Desejo*, de Eugene O'Neill, traduzida por Miroel Silveira, e trouxe novamente para os palcos brasileiros a atriz Olga Navarro, que atuava no teatro italiano. É em *Desejo* que um rapaz de 18 anos

⁸⁹ SILVEIRA, Miroel. Entrevista. [27 de Janeiro, 1975]. São Paulo: Jornal da Tarde.

torna-se uma outra descoberta surpreendente de Miroel Silveira: Jardel Filho, no personagem de Simão, arrebatou o público com a interpretação de um grande ator profissional.

Foto 10 Matéria sobre a vinda de Os Comediantes à São Paulo com a peça Desejo de O'Neill, dirigida por Miroel Silveira. Revista A Cena Muda v.27, n.11, p.4, 1947

Foto 11 Detalhe da matéria. Revista A Cena Muda, volume 27, n.11, p.4, 1947

O sucesso da peça, faz com que ela permaneça em cartaz por vários meses, transitando por diversos palcos, como nos espetáculos populares do Teatro João Caetano localizado na praça Tiradentes. Em fevereiro de 1947, a peça é encenada no Teatro Municipal de São Paulo, estendendo suas apresentações para os palcos do Teatro Boa Vista e Teatro Santana em São Paulo, e para o Teatro Coliseu, em Santos. Assim firmou-se o princípio, então revolucionário, de que era possível no país a existência de um elenco voltado para apresentações de alto nível. Exemplos disso foram *Era uma vez um preso*, de Arnouilh, e a terceira versão da peça de Nelson Rodrigues *Vestido de Noiva*, que trazia no elenco Cacilda Becker, Maria Della Costa, Olga Navarro, Jardel Filho, Davi Conde, Sandro Polloni, João Labanca, Jackson de Souza e outra descoberta de Miroel Silveira, a atriz Margarida Rei.

Tudo parecia correr bem, já que o enorme sucesso garantia um lucro razoável para a Companhia até que, em uma discordância de ideias, Ziembski resolve montar a peça *A Rainha Morta*, de Montherlant, contrariando a vontade de Miroel Silveira, que considerava a peça *fétida*.

A montagem foi caríssima, a peça tinha uma encenação maravilhosa, cenários e trajes de Santa Rosa. Foi um desastre: nós estreamos em 23 de novembro de 1946; em 5 de dezembro não dava mais, não era possível, vinha o Natal pela frente e o nosso recurso foi partir pra Praça Tiradentes novamente com *Desejo*, em temporada popular⁹⁰.

O trabalho para levantar novamente o “caixa” do grupo foi extenso e árduo, demandando muita energia de Miroel Silveira, quando o autor chega em São Paulo para a estreia de *Desejo* no Teatro Municipal, descobre que está tuberculoso. O médico o aconselha a dirigir o grupo de longe em consequência de sua debilidade física. Esse trabalho se estende por cinco

⁹⁰ Depoimentos II, op. cit., p.127.

meses sendo que, no último dia de espetáculo da peça no Teatro Coliseu, dia 30 de junho de 1947, Miroel Silveira chama o elenco e comunica que irá se afastar para o tratamento de sua tuberculose. O grupo retorna para o Rio de Janeiro para prosseguir com a temporada, tendo como coordenador Brutus Pereira. Pouco tempo depois, Miroel Silveira recebe uma ligação de Brutus, informando que seria necessário separar o Teatro Popular de Arte d'Os Comediantes devido à falta de dinheiro para a estreia no Rio de Janeiro. Segundo Miroel Silveira⁹¹, Os Comediantes eram subvencionados por um grupo da aristocracia carioca, do qual faziam parte os Guinle, os Rocha Miranda, e o Barão de Saavedra, nos moldes do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em São Paulo.

Problemas financeiros, conflitos e acusações de lado-a-lado puseram fim aos projetos:

O problema aconteceu porque não conseguiram levantar dinheiro para Os Comediantes, e disseram que eu tinha fugido com uma quantia enorme. Isso enquanto eu estava doente em Santos, onde passei três anos de cama. O Teatro dos Comediantes morreu e Cacilda se afastou de mim⁹².

Com o fim do grupo e o afastamento da amiga Cacilda – cujo reencontro só aconteceria dez anos mais tarde pouco tempo antes da morte da atriz – Miroel Silveira permanece em Santos por três anos fazendo tratamento para curar-se da tuberculose. Nessa época, o autor recebe a visita de Sandro Polloni e Maria Della Costa, os dois fazem a seguinte proposta: “Você não quer ressuscitar o nome de Teatro Popular de Arte? Nós prosseguimos no trabalho”.

Miroel Silveira aceita a proposta, e o Teatro Popular de Arte, de Sandro Polloni e Maria Della Costa, inicia suas atividades em 1948.

⁹¹ Idem, p.129.

⁹² SILVEIRA, Miroel. Entrevista. [27 de Janeiro, 1975]. São Paulo: Jornal da Tarde.

Miroel Silveira no cinema paulista

Como vimos, no final da década de 1940, o panorama pós-guerra no Brasil impulsiona a atividade industrial e estimula o aparecimento de diversas instituições e empresas ligadas ao ramo da arte e entretenimento. Nesse clima de euforia, surge, em 4 de novembro de 1949, na cidade de São Bernardo do Campo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz dirigida por Franco Zampari⁹³ e pelo empresário Ciccilo Matarazzo, com o lema “a produção brasileira de padrão internacional”. A Companhia Vera Cruz contava um quadro de funcionários técnicos ingleses e diretores estrangeiros, além dos atores vindos do TBC como Cacilda Becker, Tonia Carreiro, Paulo Autran, Ziembinski e Jardel Filho; dentre outros nomes estreantes está o da atriz Eliane Lage. Em seus quatro anos de existência, a Companhia produziu vinte e dois longa metragens, dentre eles, o filme *O Cangaceiro*, do diretor Lima Barreto, premiado em 1953 com a Palma de Ouro em Cannes e o *Santuário*, produção de Cavalcanti sobre o escultor Aleijadinho, que foi premiada no Festival de Veneza.

Mesmo com as premiações, a falência da Vera Cruz foi inevitável. O filme *O Cangaceiro*, não obteve o lucro esperado e foi vendido à Colúmbia Pictures e, seis meses depois, o Banco do Estado de São Paulo comprou as ações da Companhia e implantou a filosofia o espaço para aluguel e prestação de serviços à terceiros.

O estímulo injetado à nova arte pela Vera Cruz faz com que novos empreendedores e artistas do ramo apostem no cinema como uma indústria promissora. É nesse clima que nasce a Cinematográfica Maristela, no ano de 1950, comandada por Mário Audrá Júnior, filho de

⁹³ Produtor, fundador e diretor administrativo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

um empresário paulistano do ramo têxtil, que se une a Carlos Alberto Porto e aos italianos recém-egressos do Teatro Brasileiro de Comédia, Ruggero Jacobbi e Mario Civelli. Juntos, esses artistas e empreendedores se empenham na construção de um grande estúdio no bairro do Jaçanã, na zona norte da capital paulistana, batizada de Maristela – nome de uma fazenda da família de Audrá:

Na primeira fase da Maristela, quando ela foi fundada, e logo foi a fase árdua do Civelli, a impressão que dava era de uma Cineccita, porque era uma coisa toda assim, um grande bolo de fermento, mil pessoas entrando e saindo, carros, grandes movimentos. Realmente viu-se depois que tudo era uma coisa artificiosa, porque não tinha o substrato econômico-financeiro para sustentar aquilo. Mas a impressão que dava era de uma movimentação enorme, exagerada. Me lembro até de um fato, esse culturalmente muito importante, que foi a visita de atores europeus. Eles foram num festival, se não me engano na Argentina ou em Punta Del Este, e na volta passaram, foi dada uma grande festa pra eles. Eu me lembro muito bem, por exemplo, da figura impressionante do Gérard Phillippe, grande ator de teatro e cinema, que conheci pessoalmente nessa ocasião com outros atores e atrizes franceses. A movimentação toda dava a impressão de que o cinema era uma indústria fundamentada, comercial e economicamente, tinha assim, uma despesa muito grande⁹⁴.

Com um orçamento bem menor do que a da “prima rica” Vera Cruz, a Maristela inovou trazendo, ao invés de profissionais vindos da Europa e América, técnicos de países da América do Sul como Argentina e México e chegou a fazer, segundo Catani⁹⁵, coproduções internacionais em que os produtores entravam com dinheiro e, em alguns casos, até mesmo com a película.

Esse mecanismo utilizado pela Maristela fez com que o primeiro filme produzido pela Companhia, *Presença de Anita*, livro homônimo de Mário Donato dirigido por Ruggero Ja-

⁹⁴ SILVEIRA, Miroel, entrevista concedida a Afrânio Mendes Catani em 5 de setembro de 1979 na Escola de Comunicações e Artes da USP. Transcrito pelo Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP).

⁹⁵ CATANI, Afrânio Mendes. SILVEIRA, Miroel. Depoimento. [5 de setembro, 1979]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Depoimento concedido a Afrânio Mendes Catani. Transcrito pelo Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

cobbi, viesse cercado de grandes nomes na direção e no elenco, como Henriete e Antonieta Morineau, Vera Nunes e Orlando Villar. Mas a estreia da nova Companhia Cinematográfica não seria coroada de sucesso, ao contrário, o filme foi um total fracasso de bilheteria. No livro *Cinematográfica Maristela, Memórias de um Produtor*, Mauro Audrá relata a frustração ao ver o filme pela primeira vez. “Saí da sala de cinema quase desesperado e fui caminhar para me acalmar. Civelli, que não tirava os olhos de mim, saiu no meu encalço. Caminhando lado a lado, dei-lhe minha opinião sobre o que acabara de ver: uma mediocridade sem limites!”⁹⁶

Miroel Silveira participou como roteirista e adaptador junto à Companhia Maristela (Kino), e declarou em entrevista concedida a Afrânio Mendes Catani que *aprendeu fazendo*, já que não havia um conhecimento aprofundado da técnica cinematográfica e que o novo momento, era caracterizado pela transição, para o cinema, da comédia de costumes que havia dominado até então os palcos brasileiros.

Miroel Silveira adaptou para o cinema a peça de Raimundo Magalhães Junior, *Família Lero-Lero*, comédia de costumes que contou com o ator Jaime Costa no papel principal e, *Casei-me com um Xavante*, filme baseado no argumento fornecido por Galeão Coutinho:

No momento em que o filme foi escrito ele já havia morrido, então naturalmente achei que deveria mencionar o seu nome, embora ele não tivesse escrito nenhuma linha a respeito disso. Ele apenas me deu o tema que era um indivíduo que voltava depois de muitos anos, desaparecido na selva, dado como morto, e voltava absolutamente índio para conviver com uma família burguesa, uma esposa burguesa nas linhas habituais⁹⁷.

⁹⁶ AUDRÁ JÚNIOR, Mauro. *Cinematográfica Maristela, Memórias de um Produtor*. Editora Silver Hawk: São Paulo, 1997. p.39.

⁹⁷ SILVEIRA, Miroel. Depoimento. [5 de setembro, 1979]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Depoimento concedido a Afrânio Mendes Catani. Transcrito pelo Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

O desempenho da Cinematográfica Maristela iria realmente se fortalecer após sua quarta produção, o filme *O Comprador de Fazendas*, de 1951, adaptado do livro de Monteiro Lobato e que trouxe no papel principal o ator Procópio Ferreira. O filme, dirigido por Civelli, que foi um grande sucesso no eixo Rio-SãoPaulo, provocou um certo conflito em relação a autoria do argumento uma vez que Miroel Silveira declarou ser o responsável pelo trabalho:

O argumento é meu, mas eles fizeram uma pirataria e eu não assinei. Enfim, quem apareceu como argumentista foi um italiano e o Guilherme Figueiredo depois traduziu o filme para diálogos nacionais, coisa que eu havia me recusado a fazer, porque achei que era absurdo escrever um filme em italiano e depois traduzir para o português, quando realmente eu havia dado todos os detalhes das cenas, todos os detalhes do argumento, e havia criado tudo e eles vampirizaram isso. Meu nome não aparecer, mas o próprio Marinho Audrá, que era diretor da Maristela, hoje, em entrevistas que já gravou, ele conta toda a história: o argumento foi meu, o tratamento meu, mas o Civelli, que era realmente um pirata que andava pelo cinema brasileiro fez uma de suas piratarias habituais. Então me marginalizou, não ganhei nada. Realmente a forma de trabalho era muito aventureira, era uma porção de pessoas que vinham aqui, se diziam diretores, técnicos, assumiam posições e queriam ensinar para a gente coisas que também não sabiam⁹⁸.

Apesar do ocorrido em relação ao filme *O Comprador de Fazendas*, Miroel Silveira prossegue com seus trabalhos na Maristela, mas não apenas como adaptador e roteirista. Após o filme *Casei-me com um Xavante*, foi a vez de atuar como assistente de direção do diretor húngaro que se encontrava em São Paulo, Didier Hamza, no filme *Quem matou Anabela?* O elenco formado por Carlos Zara, Nydia Licia e a iniciante atriz Ruth de Souza dentre outros, é também um registro do único encontro no cinema de duas lendas do teatro nacional: Procópio Ferreira e Jaime Costa – em uma pequena participação. Com argumento de Miroel Silveira, e parceria com a TV Record, a película contou, no papel principal, com a bailarina espanhola e atriz Ana Esmeralda, namorada de Mário Audrá Júnior que, pouco tempo depois da realização

⁹⁸Idem.

do filme, se casariam. *Quem matou Anabela?* foi o único filme dirigido pelo diretor Didier Hamza em terras brasileiras.

Juntamente com Oswaldo Moles, Miroel Silveira faz a adaptação e roteiro para cinema da peça de Galeão Coutinho, *Simão o Caolho*. Embora o filme tenha sido realizado com um baixo orçamento, contou com a direção bem cuidada de Alberto Cavalcanti:

Foto 12 Cartaz do filme *Simão, o Caolho*
(Fonte: Cinemateca Brasileira)

Dos filmes dirigidos por Cavalcanti no período da Maristela e Kino Filmes, destacam-se *Simão, o caolho* e *O Canto do mar*. *Simão*, que tem argumento de Miroel Silveira e roteiro do próprio Cavalcanti, é uma comédia de costumes de grande apelo popular. Com uma realização de ótima qualidade, obteve uma boa aceitação do público que conferiu ao filme uma boa bilheteria. É a história de um corretor vesgo que enriquece com uma campanha pública para arrecadar recursos para obter um olho novo⁹⁹.

O filme recebeu os prêmios de melhor Diretor, pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, o *Saci*, do Jornal *O Estado de São Paulo* de Melhor Diretor para Alberto Cavalcanti, melhor ator secundário para Cláudio Barsotti e de melhor adaptação para Miroel Silveira e Oswaldo Moles além do *Prêmio Governador do Estado*.

Mas a dificuldade em competir com as grandes indústrias cinematográficas internacionais que detinham o mercado distribuidor e o controle da bi-

⁹⁹ RUIZ, Adilson. O modelo de cinema legado pela Vera Cruz. In: *Mídia, Cultura e Comunicação 2*. HELLER, Barbara (org.). Editora Arte e Ciência: São Paulo. 2003. p.38

lheteria pelos exibidores, enfraqueceu a Companhia que foi vendida em 1952 para a Kino Filmes, tendo o cineasta Alberto Cavalcanti à testa da empresa. Entretanto, a nova Companhia não teria o sucesso esperado e, após a produção de apenas dois filmes – *O canto do mar* (1952) e *Mulher de verdade* (1953) e com as prestações não saldadas da antiga Companhia, a Kino Filmes retorna à Mauro Audrá. Nesta segunda fase, segundo Ruiz, a Cinematográfica Maristela “vai realizar, sob a forma de coprodução, mais de uma dezena de filmes até 1958, quando encerra definitivamente suas atividades”:

É... aí justamente é que seria uma fase chamada Alfredo Palácios¹⁰⁰, possivelmente o Palácios, com uma experiência maior de produção, uma mentalidade mais pequeno-burguesa, menos grandiosa, menos grande eloquente, começou a fazer uma ligação, de uma perspectiva Maristela-Boca do Lixo, condições verdadeiras, primitivas e lodaçais do cinema nacional. Então a Maristela entrou num contexto mais autêntico, mais realístico da coisa, isso foi a terceira fase. Primeiro a Maristela, depois Kino e a terceira novamente a Maristela, já empequenecida e com uma visão prática mais concreta¹⁰¹.

Com a falência das indústrias cinematográficas da época, alguns profissionais estrangeiros retornam a sua terra natal, e outros se radicam no Brasil, passando a contribuir para a formação de novos profissionais e para uma nova mentalidade sobre a indústria cinematográfica. Na segunda metade dos anos 1950, a televisão já é cativa nos lares brasileiros portanto a publicidade aproveita o veículo para despertar o consumidor existente em cada receptor de TV. Nesse ritmo crescente, inúmeras agências de propaganda instalam-se no país assim como as produtoras de filmes comerciais:

¹⁰⁰ Advogado de formação, Alfredo Palácios foi crítico de rádio e um dos mais antigos produtores cinematográficos do país, trabalhando entre outras empresas, na Cinematográfica Maristela. Foi produtor e diretor da primeira série para televisão da América Latina, o *Vigilante Rodoviário*, que trazia as histórias do policial rodoviário e seu cão Lobo lutando contra o crime nas estradas.

¹⁰¹ SILVEIRA, Miroel. Depoimento. [5 de setembro, 1979]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Depoimento concedido a Afrânio Mendes Catani. Transcrito pelo Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

A *Linx Filmes* é uma das primeiras e mais bem sucedidas empresas produtoras que aparecem na década de 1950. Seu criador, César Mêmolo, é um diretor cinematográfico que aprendeu o métier trabalhando nos estúdios da Vera Cruz (...). A indústria brasileira de filmes publicitários, que nasce como filha diletta do modelo gerado pela Vera Cruz, é, sem qualquer sombra de dúvida o mais bem sucedido projeto cinematográfico de caráter industrial em funcionamento no Brasil¹⁰².

Como vimos, Miroel Silveira exerceu diversos papéis na cena cultural paulistana, como escritor, tradutor, autor, diretor, descobridor de talentos, adaptador. Segundo Coelho Netto, ex-censor e ator de teatro amador em entrevista concedida para essa pesquisa, Miroel Silveira teria sido o diretor do Teatro Natal, localizado na Avenida São João, próximo a Duque de Caxias, e inicialmente inaugurado com a adaptação do clássico da escritora Maria Clara Machado *Pluft, o Fantasminha*, passando depois a abrigar o Teatro de Revista autêntico, com esquetes, vedetes e mágicos.

Além de toda sua atividade no meio artístico, Miroel Silveira, como veremos adiante, ingressou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1968, como professor de Teatro Brasileiro, sendo o primeiro professor titular em Direção Teatral no Brasil, assim como o primeiro doutor em artes, tendo seu trabalho orientado por Décio de Almeida Prado, no ano de 1973, intitulado *A Comédia de Costumes – Período Ítalo Brasileiro: Subsídio para estudo da contribuição italiana ao nosso teatro*.

Diante dessa vasta participação de Miroel Silveira nos diversos segmentos culturais, elegemos para esse trabalho uma análise de suas críticas publicadas no livro *Outra crítica*, estabelecendo um ponto de comparação com o trabalho na mesma época de Décio de Almeida Prado, através de suas críticas publicadas no Jornal O Estado de São Paulo e compiladas nos

¹⁰² Idem. p.43.

livros *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* e *Teatro em Progresso*, pretendendo através desse material, fazer uma reflexão sobre as diferentes abordagens apontadas por Miroel Silveira no prefácio do livro em questão.

Capítulo 3:

O espírito do seu tempo

Nos dois capítulos anteriores procuramos mostrar o período vivido por Miroel Silveira e a sua contribuição biográfica à cena paulista, isso por considerarmos que esses dois aspectos estão intimamente relacionados um ao outro.

O que essa pesquisa busca apontar é a constatação de que Miroel Silveira, além de ser um homem de perfil inquieto e descobridor, era dotado de grande versatilidade produtiva e dado a muitas experimentações. Entretanto, não se trata de um caso isolado e único, pois essa atuação se enquadrava ao espírito da época, os chamados “anos dourados” da produção artística paulista. Anos estes em que a cidade de São Paulo presencia um intenso processo de industrialização, urbanização e modernização, característica que se reflete no cenário artístico e cultural brasileiro de forma intensa. Miroel Silveira era um homem de seu tempo, com traços marcantes de muitos artistas de sua época, que vivenciavam um momento em que tudo parecia ser possível, em que tudo começava a acontecer.

Como outras personalidades de seu tempo, Miroel Silveira, artista criativo, talentoso, irrequeto e polêmico, teve sua vida frequentemente alterada pelas oportunidades que lhe surgiam fosse em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Ele buscava se aproximar dos artistas inovadores contribuindo de diferentes formas para o desenvolvimento das artes.

Esse espírito da época foi decorrente de ações iniciadas nas décadas anteriores, quando alguns empreendedores artísticos da elite rural passaram a exercer uma ação efetivamente pública. Personagens de grande expressão e importância participaram desse campo formador artístico paulista, entre eles estava José de Freitas Valle, que em sua Vila Kyrial fundou o salão cultural de maior influência cultural dos anos 1920, onde foi gestada a Semana de Arte Moderna; Paulo Prado, mecenas oriundo de tradicional família paulista e também um dos organizadores da Semana de Arte Moderna; e Olívia Guedes Penteado, grande incentivadora do grupo modernista.

Empregamos aqui a ideia de campo artístico de Pierre Bourdieu, ou seja, a de um espaço estruturado de posições e tomada de posição em que indivíduos e instituições negociam as trocas simbólicas compreendidas por uma economia da produção artística¹⁰³.

A colaboração dessa elite engajada foi estimulante para o desenvolvimento de um novo quadro cultural em São Paulo, sobretudo por esse grupo ter percebido a importância que, ao promover a arte, estaria criando uma forma de valorizar a cidade e o país, assim como toda a sociedade em âmbito geral. São nomes como os de Décio de Almeida Prado, Assis Chateaubriand, Yolanda Penteado, Fábio Prado, Francisco Matarazzo Sobrinho, Alfredo Mesquita entre outros que, atuando como personalidades públicas e mecenas, impulsionaram o movimento cultural da metrópole paulistana e, dessa forma, acabaram por estimular o nascimento de uma vanguarda intelectual e artística.

O campo artístico recém-criado, no entanto, não garantia a sobrevivência de seus artistas, sendo que alguns encontrariam sua subsistência em outros meios artísticos. Foi dessa forma que os circos, as revistas, o cinema, o rádio e os jornais, enfim, os meios constituintes de uma cultura de massa, receberam esses artistas intelectualmente preparados vindos das camadas mais altas da população. Isso ao mesmo tempo em que abrigavam os artistas populares, de formação artística orgânica, sem formação tradicional, entre eles músicos, atores e atrizes, comédicos, contadores de histórias e dançarinos. Esse encontro faz com que os artistas populares introduzam novos ritmos, sotaques, gestos, palavras, ditados em sua produção artística, em franco processo de hibridização cultural, ao passo que também exercem influência na produção dos intelectuais:

¹⁰³ BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. Perspectiva: São Paulo, 2007.

O encontro dessas tendências se faz através dos meios de comunicação, que promovem um amálgama dessa produção simbólica, distribuindo-a de Norte a Sul e tornando possível, pela primeira vez, a nacionalização dos bens simbólicos. O advento dos meios audiovisuais, rompendo com as barreiras do texto escrito, possibilitam a coletivização das experiências artísticas, apressando o processo de unificação cultural¹⁰⁴.

Até a década de 1940, os investimentos na produção artística e cultural do Governo Federal eram direcionados ao Rio de Janeiro, a antiga capital; já em São Paulo, essa produção sempre esteve ligada à iniciativa privada, em particular àqueles que pertenciam à elite tradicional. Entretanto, o processo de modernização de São Paulo, iniciado nos anos de 1920, alcança sua influência no campo artístico entre o final da década de 1940 e nos anos de 1950, época em que essa elite consegue se recuperar dos estragos proporcionados pelas revoluções de 1930 (quando Vargas ascende ao poder) e 1932 (quando o projeto constitucionalista é derrotado por Vargas), à custa de um processo de alinhamento com a elite industrial emergente. Assim, as tradicionais famílias paulistas aliam-se, sobretudo a partir de laços matrimoniais com os industriais que injetam ânimo econômico na produção artística, formulando instituições e promovendo artistas que sustentem esse novo campo artístico. É nesse período que o Brasil assiste a um processo de substituição das referências do modelo europeu para o norte-americano, decorrente do pós-Segunda Guerra Mundial, quando a política de boa-vizinhança abre caminho para a importação do chamado *american way of life*.

É possível compor esse novo cenário de transformações, conforme analisamos no primeiro capítulo, através de algumas datas inaugurativas de museus, fundação das rádios, televisão e cinema, assim como através dos nomes das personalidades que colaboraram para a construção desse novo momento da metrópole. É o caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP), criado por Assis Chateaubriand, em 1947, que, como outras instituições que estavam por surgir, torna-se um centro de encontro de artistas e intelectuais, institucionalizando o campo das artes em São Paulo. A própria arquitetura da sede do museu, inaugurada no final da década de 1950, concebida pela italiana Lina Bo Bardi, onde quatro pilares laterais com um vão livre de 74 metros sustentam o prédio, é reflexo do momento de experimentação que era vivido no país. A audácia de Chateaubriand tornou possível a existência do MASP. Já

¹⁰⁴ COSTA, Maria Cristina, op. cit..

Pietro Maria Bardi, na direção da instituição, fez com que o espaço se tornasse visita obrigatória para artistas e personalidades que passavam pela cidade:

E a coleção do futuro Museu de Arte de São Paulo vai aumentando, com Bardi e Lina metendo bronca. Cada tela conquistada era uma festa para a alta sociedade. Na casa de Roberto Marinho (o Chateaubriand do futuro), no Rio, foi apresentado um Modigliani. E era um Cézanne aqui, um Ticiano ali, um Cranach acolá – e Renoir de montão, Velásquez, Van Dyck, Constable, Gauguin, Van Gogh... cada tela uma festa em grande estilo apresentando-a à sociedade na mansão de cada doador ou de amigos do mesmo naipe¹⁰⁵.

Outras inaugurações e fundações de instituições demonstram a efervescência cultural da cidade: em 1948, o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho cria o Museu de Arte Moderna (MAM), que, diferentemente do MASP, contou desde o início com a participação de representantes das áreas das artes e da cultura para a aquisição das obras do museu. O MAM foi financiado por Matarazzo, que compra as obras para a coleção do museu e o inaugura em 1949, com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo* que reuniu 51 artistas, sendo três brasileiros. Dois anos mais tarde, Matarazzo, contando com o apoio de sua esposa Yolanda Penteado – sobrinha de Olívia, incentivadora modernista – inaugura a I Bienal de São Paulo, inspirada na Bienal de Veneza. Yolanda foi uma das grandes responsáveis pela realização do evento visto que os artistas, em especial os europeus, receavam enviar suas obras para um país que não tinha presença política e cultural no cenário mundial. Yolanda foi pessoalmente fazer os convites que resultaram num grande evento, em que 1.854 obras foram expostas, representando 23 países.

Ainda em 1948, é criada a Escola de Arte Dramática e o Teatro Brasileiro de Comédia, e, em 1949, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Na década seguinte, em 1950, inaugurava-se a primeira emissora de televisão do país, a TV Tupi-Difusora. Em 1954, em comemoração ao *IV Centenário da Cidade de São Paulo*, é inaugurado o Parque do Ibirapuera, um espaço de 1,5 milhão de metros quadrados, cujo projeto arquitetônico é assinado por Oscar Niemeyer e o projeto paisagista, por Roberto Burle-Marx, expoentes da época que atravessariam décadas solidificando seus trabalhos no Brasil e no mundo. Assim, para comemorar

¹⁰⁵ BIVAR, Antonio. Yolanda. A Girafa. In: COSTA, Cristina. *A cena pulista: dos Palcos para as telas*. Relatório FAPESP. São Paulo, 2004. p. 206.

os 400 anos da cidade, é entregue à população o Parque do Ibirapuera, que se tornaria referência do estilo de vida de São Paulo e que abrigaria o evento que marcaria o novo cenário da metrópole paulistana.

Essa renovação das artes no Brasil, nos anos 1950, foi de grande abrangência em todos os campos, lançando o Brasil internacionalmente. Um exemplo disso foi o caso da Bossa Nova, estilo musical surgido em meados dos 1950, no Rio de Janeiro, e que contou com nomes como os de João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Nara Leão, Carlos Lyra, e Roberto Menescal, com estrondosa repercussão internacional, tendo até mesmo canções gravadas por artistas estrangeiros. Na arquitetura, Oscar Niemeyer, projetista do conjunto arquitetônico da Pampulha (Belo Horizonte), o Parque do Ibirapuera e o edifício Copan (São Paulo), além de participar, no final da década, da construção de Brasília, inaugurada em 1961, tem um projeto escolhido, associado ao de Le Corbusier, como base do plano definitivo para a construção da futura sede da ONU na cidade de Nova York.

Como vimos, a época era de experimentação em todos os campos culturais e artísticos, e no teatro o panorama não foi diferente. A constituição do seu campo artístico também repercutiu o espírito inovador do período, como analisa Costa:

No que diz respeito ao subcampo teatro, propriamente dito, houve a inauguração de salas de espetáculo, a organização de companhias teatrais, a fundação de escolas de atores, a publicação de peças escritas por dramaturgos brasileiros, a organização do teatro amador, a criação do Serviço Nacional de Teatro, a tradução e adaptação de autores estrangeiros. Tudo isso fez com que o teatro deixasse de ser mero entretenimento para se tornar uma produção simbólica reconhecida e legitimada¹⁰⁶.

Com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, os artistas foram incitados a trabalhar no rádio, no cinema e na televisão, buscando novas oportunidades para construir a própria carreira, já que, até então, existiam poucas oportunidades profissionais, o que exigia que estabelecessem um intenso trânsito nos vários meios no eixo Rio-São Paulo. Como foi o caso de Abílio Pereira de Almeida, autor teatral que participou da formação da Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo com Alfredo Mesquita, teve seu texto

¹⁰⁶ COSTA, Maria Cristina. *A cena paulista: dos palcos para as telas*. Op. Cit..

Paiol Velho levada ao cinema pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz com o título *Terra é sempre terra* (1951). Abílio Pereira participou também como ator e produtor na companhia e, assim como Miroel Silveira que possuía um olhar para detectar novos talentos, lançou no cinema o ator Amácio Mazzaropi, em 1951. Outro artista que retrata o espírito da época foi o romancista, contista e teatrólogo Dias Gomes, que iniciou sua carreira na Rádio Vera Cruz escrevendo textos para um programa de variedades e mais tarde rádio-peças. Autor da peça *O pagador de promessas* que estreou com sucesso no TBC, teve seu texto adaptado para o cinema sendo premiado com a *Palma de Ouro* no Festival de Cannes. Dias Gomes migrou para a televisão a convite de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho para trabalhar na Rede Globo, onde escreveu vários roteiros que marcaram a telenovela brasileira, como foi o caso de *O bem-amado* (1973), *O espigão* (1974) e *Saramandaia* (1976) entre tantos outros grandes sucessos. Gianfrancesco Guarnieri foi um dos nomes mais importantes do final dos anos 1950 a 1970 por escrever textos que retratavam a realidade nacional, levando aos palcos, assim como ao cinema, discussões dos problemas sociopolíticos carregados de densidade dramática. Além de autor, foi ator premiado.

Na política, a eleição e a posse conturbada de Juscelino Kubitschek, em 1956, introduziu o país numa relativa estabilidade política e num notável desenvolvimento econômico, apoiado no Plano Nacional de Desenvolvimento, conhecido como “Plano de Metas”, que tinha por lema “Cinquenta anos em cinco”:

A verdade é que grande parte do sucesso do Governo JK estava na capacidade do presidente para articular as contradições políticas e sociais e os grupos em oposição, dando a cada agente e categoria social a sensação de estar sendo reconhecido e gratificado. Esse procedimento, que foi capaz de gerar desenvolvimento e prosperidade, perpetua as contradições e os conflitos que ficaram aguardando um sucessor, o qual dificilmente teria a mesma capacidade de articulação e improvisação. Assim sendo, os conflitos entre esquerda e direita, nacionalistas e internacionalistas, populistas e liberais ficaram decantando para eclodirem alguns anos mais tarde¹⁰⁷.

O clima de otimismo, inovação e esperança do período de JK o tornou mais conhecido como os “anos dourados” da cultura brasileira. Com forte carisma, o presidente estimulou

¹⁰⁷ COSTA, Cristina, op. cit., p.160.

toda uma geração de artistas, sendo apelidado pelo cantor e compositor Juca Chaves de “Presidente bossa-nova”, samba que satirizava a grande de popularidade do presidente, assim como a sua proximidade com as estrelas das artes e dos esportes. Mas JK, além de vetar a censura imposta à música, convida o compositor para visita ao palácio, o que reforça uma imagem cordial e conciliatória típica de Juscelino Kubitschek.

A consolidação da nova política brasileira ampliava cada vez mais os meios de comunicações e de diversões. Foi o momento em que as ondas curtas chegavam às rádios do interior com suas radionovelas, programas musicais e humorísticos, além do Repórter Esso, programa surgido durante a Segunda Guerra Mundial e consolidado como formato de radiojornalismo. O cinema nacional também viveu sua época de ouro nos anos 1950, com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e a premiação, em 1953, no Festival de Cannes, do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. Além disso, a Cinematográfica Maristela dá sua contribuição com *A presença de Anita* e *O comprador de fazendas*.

Os meios de comunicação, aliados à recente presença da televisão, fizeram com que vários artistas do teatro transitassem nos diversos espaços midiáticos, como foram os casos de Maria Della Costa, Paulo Autran, Cacilda Becker, Jardel Filho e o próprio Miroel Silveira, entre outros. Todos eles cumpriram o que o espírito daquele tempo exigia, atuando de forma multifacetada.

Para conhecer e compreender melhor as ideias do homem irrequieto, experimental, inovador e polêmico que foi Miroel Silveira, optamos por analisar a sua obra mais analítica, ou seja, o seu trabalho como crítico teatral. Afinal, foi por meio da crítica que ele expressou de maneira mais nítida sua visão de mundo, usando seu olhar crítico como uma “lente espelhada” para analisar o teatro. Isso porque dispunha da percepção para analisá-lo tanto a partir de sua perspectiva interior (de quem produz) como exterior (de quem vê), além de exercer a grande função de catalisador de várias experiências inovadoras a que o campo artístico passava naqueles “anos dourados”, dissecando-as e apontando as suas influências e referências, expressões e consequências.

Capítulo 4:

A crítica teatral e a participação de Miroel Silveira

É importante a leitura de críticas das diversas manifestações artísticas. Como vimos, em parte porque a crítica impressa geralmente resiste ao tempo, documentando e recuperando espetáculos que, sem ela, só teriam registro na memória do público, sempre fragmentada e essencialmente afetiva. Assim, a crítica registra, divulga e recupera. É elemento fundamental para a compreensão não só da obra como dos critérios através dos quais a obra foi recebida e apreciada pelo público.

Maria Cristina Castilho Costa¹⁰⁸

Na época do surgimento da imprensa no Brasil, desde o período colonial até o período conhecido como Segundo Reinado, por volta do ano de 1840, os assuntos abordados nos jornais eram políticos e opinativos, e boa parte tratava da defesa dos pensamentos decorrentes

¹⁰⁸ COSTA, Maria Cristina Castilho. *Como Helena Silveira vê TV*. Intercom- GT Ficção Televisiva Seriada. 1997.

dos vários movimentos que eclodiram no país, segundo Isabel Lustosa¹⁰⁹, a partir do processo de independência do Brasil.

Os equipamentos gráficos foram trazidos de Portugal no mesmo navio que trouxe D. João VI e instalados no Rio de Janeiro em 1808, ano da criação da Imprensa Régia. A primeira publicação da gráfica ocorreu no mesmo ano de sua criação, foi a *Gazeta do Rio de Janeiro* que trazia a tradução de diversos artigos publicados na imprensa europeia, sempre com a análise prévia de D. João VI, que controlava o que deveria ou não ser publicado.

Esse não seria o primeiro jornal brasileiro, pois, segundo registros históricos, o *Correio Braziliense*, publicação de Hipólito da Costa, foi lançada três meses antes e impressa em Londres. Com a censura oficial no Brasil, ela seria “*uma voz dissonante dos portugueses*”¹¹⁰.

Surgem novas publicações que “democratizam” o acesso às opiniões políticas da época. Com a movimentação política em torno da Independência, surge, em 1821, a publicação de um panfleto sem registro de autoria, que defendia a permanência da Família Real no país. A polêmica foi tamanha que resultou no recolhimento do material, que acabou estimulando o surgimento de muitas outras publicações em que as opiniões foram expressadas livremente.

O folheto de Caille abriu a torneira para as publicações do gênero. Curiosamente, uma publicação impressa com o jamegão do rei iniciava a prática da imprensa de participação. O fato de ser o mesmo texto atribuído a um cidadão comum estimulava também aos demais. Era a confirmação da liberdade de Imprensa. Qualquer um, no novo sistema, poderia vir a público dar o seu palpite na condução dos negócios do Estado¹¹¹.

¹⁰⁹LUSTOSA, Isabel. *Insultos impressos: a guerra dos jornalistas na independência (1821-1823)*. Companhia das Letras: São Paulo: 2000. p.65.

¹¹⁰PACCOLA, Carina. *Jornalistas e opinião no surgimento da imprensa no Brasil e durante a ditadura militar*. Comunicação apresentada no II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 2004.

¹¹¹LUSTOSA, Isabel, op. cit., p.92.

Como a população da época era em sua maioria iletrada, os livros ainda não faziam parte do cotidiano do povo e, assim, os intelectuais que escreviam para os jornais sabiam que possuíam uma função educativa. Lustosa afirma que foi graças à imprensa que o público pôde acompanhar o debate que antecedeu a dissolução da primeira Assembleia Constituinte brasileira.

Após o retorno de D. João VI a Portugal, em 1821, intensos debates políticos tomam as páginas dos jornais da época sobre as imposições das leis portuguesas ao Brasil. “Os periódicos criticavam as leis feitas em Portugal para serem aplicadas no Brasil e eram bastante opinativos, a ponto de influenciarem D. Pedro I a permanecer no Brasil e a proclamar o famoso dia do Fico, em 9 de janeiro de 1822, contrariando os interesses de Portugal. A reação de Portugal foi violenta, encontrando resistência da população que saiu às ruas para se manifestar”,¹¹².

É lançado no Rio de Janeiro em 1821 o *Revérbero Constitucional Fluminense*, que em seu pouco mais de um ano de existência (setembro de 1821 a outubro de 1822), assume o papel de luta pela Independência e pela instalação da Assembleia Constituinte, que seria convocada por D. Pedro I, em maio de 1823, e dissolvida pelo imperador em 12 de novembro do mesmo ano. “Em seguida, o imperador reorganizou seu ministério e instituiu um conselho de Estado para preparar uma nova Constituição. Submetida à apreciação das Câmaras municipais, a Constituição foi outorgada como lei básica do império, em 24 de março de 1824”,¹¹³.

O renascimento da imprensa no Brasil acontece em 1826, com a Assembleia Legislativa, se alastrando por cada canto do país. Os periódicos esquentam os debates políticos que

¹¹²PACCOLA, Carina, op. cit.

¹¹³LUSTOSA, Isabel, op. cit., p. 407.

se dividiam entre conservadores e liberais, entre monarquistas e republicanos, e que quase extinguem a imprensa brasileira.

As ideias republicanas cresceram e passaram a aparecer novamente nas páginas dos jornais. O movimento abolicionista também era estampado pela imprensa. Estudantes de Direito fundaram jornais liberais e abolicionistas. Grandes figuras políticas entraram nessa luta, como Rodrigues Alves, Joaquim Nabuco e Castro Alves. Após a proclamação da República em 15 de novembro de 1889, surgiram muitos jornais em todo o País¹¹⁴.

Com a virada do século, segundo Werneck Sodré, a imprensa vive grandes transformações, sendo os pequenos jornais substituídos pelas empresas jornalísticas, que passam a agregar novos equipamentos gráficos formando uma estrutura de caráter mais empresarial.

Os primeiro críticos brasileiros

Após o período que marcou a Independência do Brasil, a imprensa que até então era basicamente política começa lentamente a ganhar um tom literário. Essa nova movimentação é definitivamente consolidada a partir da segunda metade do século XIX, quando os escritores José de Alencar, Machado de Assis e Álvares de Azevedo, dentre outros grandes nomes, passam a compor a equipe jornalística da redação dos jornais trazendo contos literários, que seriam mais tarde publicados em livros:

Era a época em que os homens de letras ocupavam grande parte dos postos jornalísticos. E o teatro beneficiou-se deles, já que muitos a ele também se dedicavam. Talvez não se possa falar em crítica teatral, como a conhecemos hoje. O que os jornais publicavam eram notícias relativas ao teatro, às vezes comentários ou mesmo artigos sobre este ou aquele autor, este ou aquele es-

¹¹⁴SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Editora Martins Fontes: São Paulo 1983. p.197.

petáculo. Mas, dessa forma, o teatro foi conquistando um espaço na imprensa, fortalecendo seus laços com o jornalismo, abrindo-se para um público cada vez mais ávido de novidades culturais. E, com isso, criando a necessidade de haver uma crítica mais constante e real¹¹⁵.

Esse movimento é considerado por Maria Cecília Garcia¹¹⁶ como a primeira fase da crítica teatral brasileira (a partir de meados do século XX ao início do XX), em que os jornalistas-romancistas se dedicaram a analisar o teatro e a construir em torno dele um discurso reflexivo. A transformação da imprensa é visível nos grandes jornais da época, como o *Jornal do Commercio*, que passa a dedicar espaço para os acontecimentos artísticos e literários, assim como o *Correio Mercantil*, jornal carioca onde, principalmente a partir de 1854, traz em suas edições, aos domingos, as crônicas de José de Alencar a respeito dos acontecimentos culturais da semana. Uma das características das críticas de José de Alencar em sua coluna *Ao correr da perna* mantida no jornal *Correio Mercantil* entre os anos de 1854 e 1855 é definida por Garcia como uma “crítica militante”, resultado provável da carência de espaços para os espetáculos e da precariedade dos atores com uma formação minimamente básica, assim como pela ausência de companhias teatrais estáveis. Com esse quadro nada animador, José de Alencar advogava a favor do teatro, lançando, através de suas críticas, apelos ao poder público, que sempre acenavam para a importância do apoio ao teatro por este se encontrar em situação de completo abandono e sendo essa arte “uma obra tão útil para nosso desenvolvimento moral”. Suas críticas também defendiam, em tom patriótico, a importância da encenação de obras de autores brasileiros e não apenas de textos traduzidos do francês e do italiano, pois seria uma forma de “valorização da língua portuguesa”. José de Alencar deixou como marca,

¹¹⁵GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais* – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. Editora Mackenzie: São Paulo, 2004. pp.118,119.

¹¹⁶Idem p.119.

“a ideia de que o crítico tem um papel a cumprir não apenas como olhar estrangeiro, mas também como peça fundamental no processo de construção de uma consciência teatral no Brasil”.

É preciso observar que as análises mais específicas sobre os aspectos puramente teatrais, como a interpretação do ator, a caracterização do personagem, a encenação, ou seja, a transmutação do texto dramático em espetáculo, estão praticamente ausentes nas críticas da época. São mais comentários superficiais sobre este ou aquele aspecto da peça que mais tenha sobressaído. (...) Arriscamos a dizer que isso se deve ao fato de não haver uma prática teatral mais desenvolvida e constante entre nós, que elaborasse proposições, que indicasse caminhos artísticos próprios do teatro. Assim os críticos (ou os escritores que faziam crítica) ficavam sem parâmetros anteriores para sua análise, sem uma “história” teatral que lhes servisse de apoio para a adoção de padrões estéticos¹¹⁷.

Nesse período, as peças levadas aos palcos eram centradas nos atores já que a figura do diretor, do encenador que caracteriza uma produção mais elaborada, só apareceria muitos anos mais tarde, restando então aos atores toda a responsabilidade sobre o espetáculo. Para José de Alencar, João Caetano era o único representante da arte dramática no país, e por isso o crítico dirigia fortes apelos patrióticos ao ator para que fossem realizados grandes esforços na consolidação de um teatro nacional legítimo.

Como ator, já fez muito para sua glória individual; é preciso que agora como artista e como brasileiro trabalhe para ao futuro de sua arte e para o engrandecimento de seu país. Se João Caetano compreender quanto é nobre e digna de seu talento esta grande missão, que outros antes de mim, já lhe apontaram; se, corrigindo pelo estudo alguns pequenos defeitos, fundar uma escola dramática que conserve os exemplos e as boas lições de seu talento e de sua experiência, verá abrir-se para ele uma nova época¹¹⁸.

¹¹⁷Idem, p.116.

¹¹⁸ *O Percevejo* - Publicação do Departamento de Teoria de Teatro no CLA da UNIRIO voltada para o trabalho crítico-ensaístico dos alunos de graduação e pós-graduação, criado pelo Prof. Dr. Yan Michalski. Rio de Janeiro, n.2., 1994.

Outro importante escritor que compartilhava com José de Alencar da crítica militante e nacionalista foi Machado de Assis, mas diferentemente de seu companheiro de profissão, se apoiava em padrões estéticos mais sólidos e, como consequência, realizava uma verdadeira análise das obras apresentadas. Sempre com esmero e rigor, comentava os mínimos detalhes dos textos levados aos palcos. Essa postura se dava, segundo João Roberto Faria¹¹⁹, pelo motivo de que no início de sua carreira como escritor, Machado de Assis teria presenciado o embate das diferentes estéticas teatrais antagônicas – o Romantismo e o Realismo –, o que lhe permitiu desenvolver suas primeiras ideias teatrais e realizar uma “crítica mais agressiva”.

Machado de Assis iniciou seu trabalho como crítico teatral em 1856, aos dezessete anos, afirmando ser o teatro “o lugar de distração e ensino”. As ideias de Machado de Assis e o seu amadurecimento como crítico são descortinados “O Presente, o Passado e o Futuro da Literatura”, em 1858, ensaio que sua crítica recai sobre a enxurrada de peças francesas e a falta de um teatro dramático no Brasil, já que os empresários do ramo preferiam “encenar traduções a animar os autores nacionais”¹²⁰. Machado ainda chegou a propor um imposto, que jamais foi adotado, sobre as peças traduzidas, para, dessa forma, forçar os empresários a introduzir em seus repertórios os dramaturgos brasileiros. Diante desse panorama, o crítico proclama a necessidade da criação do teatro nacional, que deveria ser baseado no realismo francês, chamado de “Escola Moderna”.

Os recursos do velho teatro romântico ou da comicidade farsesca são desprezados, em nome de uma dramaturgia que devia nascer do estudo da vida social contemporânea. A sociedade era uma "mina a explorar", um universo

¹¹⁹ FARIA, João Roberto. Machado de Assis leitor e crítico de teatro. *Estudos Avançados*, vol.18, n.51. São Paulo, Maio /Ago 2004. p.304.

¹²⁰ Idem.

em que as vocações dramáticas podiam "descobrir, copiar, analisar, uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias"¹²¹.

Machado continuaria com presença firme, através de suas críticas, impulsionando a renovação do teatro nacional até 1865, já que a partir do ano seguinte sua crítica passa a se dividir em dois segmentos: teatral e literária:

Depois de tanto escrever sobre o assunto e de ver as propostas de reforma dramática serem seguidamente abandonadas, é curioso ver Machado terminar sua argumentação com esperanças de que algo vai ser feito. Ao mesmo tempo, anuncia que, enquanto a reforma não vem, fará alguns estudos dos nossos principais dramaturgos: "Será uma espécie de balanço do passado: a Comédia Brasileira iniciará uma nova era para a literatura"¹²².

Como crítico teatral, Machado cobriu os acontecimentos nos palcos brasileiros, em sua maioria, entre os anos de 1859 e 1865. Nas críticas colocava as suas ideias sobre o teatro, detalhes que iam à cena, e reivindicou também a valorização do dramaturgo nacional, as melhorias de trabalho para os artistas, assim como o apoio do governo em favor da arte. Paralelo a essas funções, atuou também como censor do Conservatório Dramático, no qual emitiu dezesseis pareceres entre os anos de 1862 a 1864, o que poderia parecer um antagonismo frente sua luta pelo teatro nacional. Defendeu que esse papel pretendia proteger "a plateia da má literatura, do mau teatro, além de propiciar o desenvolvimento da literatura dramática do país".¹²³

Essa primeira fase, segundo Garcia, teria ainda contado com a contribuição do poeta e dramaturgo Álvares de Azevedo, outro jornalista-romancista que foi quem primeiro observou o espetáculo como um todo, não vendo-o como um aglomerado de partes (cenografia, texto dramático e figurinos). Ele teria sido o precursor da linguagem da crítica teatral no Brasil.

¹²¹Idem, p.305.

¹²²Idem, p.325.

¹²³Idem.

Isso se deve a esse olhar sobre o teatro, vendo-o como uma arte única e autônoma, e pelo fato de empregar palavras duras, e quase ofensivas, discurso que passou a ser identificado como “crítica” de fato. Além dessas características, Álvares de Azevedo introduz em suas críticas teatrais uma linguagem poética, linguagem esta totalmente de acordo com o referencial, isto é, a obra artística.

A segunda fase do exercício da crítica teatral no Brasil é considerada por Garcia os anos anteriores à Segunda Guerra Mundial, mais precisamente entre os anos de 1900 e 1939, quando dois acontecimentos revolucionaram o mundo das comunicações e da arte no país: a primeira irradiação, em 1922, durante as comemorações no Rio de Janeiro do Centenário da Independência; e a consolidação do cinema falado em 1929. Esses acontecimentos movimentam a imprensa, que passou a dedicar espaço em suas colunas para o rádio e o cinema. É a fase em que o jornalismo inicia a transição para uma escala mais industrial, ampliando o número de leitores, que não estão mais restritos às classes altas. Essa transição coloca a crítica teatral numa fase mais reflexiva, enquanto o teatro “se vê diante da necessidade premente de mudar sua linguagem, modernizar-se para atingir um público cada vez maior e mais ávido por informação e cultura”¹²⁴.

Esses acontecimentos dos primeiros trinta anos de 1900 serviu, segundo Garcia, como estímulo para o grande salto de qualidade que teatro iria se lançar nas décadas seguintes.

¹²⁴GARCIA, Maria Cecília, op. cit., p.131.

Virada do século: a nova imprensa

No início do século XX, prosperam os títulos alternativos de linhas anarquista e operária pregando contra o sistema capitalista que, por sua vez, se consolidava. Jornais ligados ao Partido Comunista lançavam manifestos favoráveis à Revolução Russa e eram reprimidos por isso.

Em 1922, eclode em São Paulo o movimento Modernista¹²⁵, que rebate o provincianismo e reivindica uma cultura nacional, genuína, rejeitando a influência estrangeira – em especial a europeia – cujo teor nacionalista, repercute em alguns críticos da época, como foi o caso do escritor e jornalista Antônio Alcântara Machado¹²⁶. O jornalista atuou como crítico teatral na década de 1920 em alguns jornais e revistas, entre eles *A Noite*, *A Gazeta*, *Teatros e Música* e *Diário Nacional*. Alcântara Machado foi um grande defensor do teatro genuinamente nacional, e sua crítica atacava o excesso de textos estrangeiros levados ao palco, considerados pelo intelectual como uma influência perniciosa, já que o país deveria romper com os padrões europeus de linguagem e concretizar uma forma de teatro em que os temas não deveriam ser transpostos de outros países e sim valorizar os elementos de nossa cultura, que deveriam ser o assunto principal de um texto teatral. Nessa vertente, o palhaço Piolin e seus improvisos cênicos seriam o modelo para um teatro autenticamente nacional.

A década de 1920 seria marcada, além do movimento modernista e suas manifestações, pelo advento do rádio, em 1923. Em 1929 é a vez do cinema falado, o que revoluciona-

¹²⁵O Modernismo no Brasil é marcado pela realização em São Paulo, no ano de 1922, da Semana de Arte Moderna, evento organizado por um grupo de intelectuais e artistas que declaram um rompimento com o tradicionalismo cultural associado às antigas correntes literárias e artísticas anteriores. É considerado como um verdadeiro divisor de águas na história cultural do país.

¹²⁶ Antônio Castilho de Alcântara Machado de Oliveira nasceu em 1901, na cidade de São Paulo. Aos 26 anos era redator dos Diários Associados, em São Paulo, e também participou ativamente do movimento modernista. Faleceu em 1935, no Rio de Janeiro.

ria o mundo das artes. Ao mesmo tempo, a grande imprensa se fortalecia como empresa, entrando em escala industrial. A partir de 1930, o público leitor é ampliado, e segundo Maria Cecília Garcia, isso aconteceu devido “à incorporação das classes médias e dos setores do operariado qualificado”¹²⁷. Os jornais ainda eram bastante opinativos e manifestavam-se com relação às guerras, às políticas externas e à política em geral. Os periódicos oposicionistas sofriam ataques e censuras.

Mas a censura oficial veio com Getúlio Vargas, no Estado Novo, que instituiu o regime ditatorial no Brasil. O rádio também passou a ser controlado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, criado pelo governo ditatorial seguindo modelo nazista. “No (...) período de 1937-1945, foi grande o número de jornais, revistas e panfletos fechados por determinação do executivo e grande também o número de jornalistas presos por delitos de imprensa”¹²⁸.

Apesar de toda pressão exercida pelo novo regime, a crítica teatral no Brasil se torna muito mais elaborada e cuidada, acompanhando a grande movimentação que acontecia nos palcos do país. Esse momento é considerado por Maria Cecília Garcia, como a terceira fase da crítica no país, em que é contemplado o moderno teatro brasileiro e a moderna crítica teatral (1940-1968). A época marca a presença dos primeiros trabalhos críticos de Décio de Almeida Prado, assim como de Miroel Silveira.

Passado o governo Vargas, a estrutura empresarial montada em torno dos jornais tornava cada vez mais difícil o surgimento de novos veículos. Muitos jornais desapareceram e os que restaram tinham como característica pertencer a grupos familiares. Quanto mais se desen-

¹²⁷GARCIA, Maria Cecília, op. cit., p.131.

¹²⁸SODRÉ, Nelson Werneck, op.cit., p.381.

volveram novas tecnologias de comunicação e a mídia acentuava o seu processo de industrialização, maior foi o aumento da concentração de propriedade dos veículos nas mãos de poucos.

Nas décadas de 1960 e 1970, na vigência da Ditadura Militar no Brasil, parte expressiva dos jornalistas tinha como característica a resistência ao regime de opressão e entendia seu trabalho como fundamental para o rompimento com os militares e a construção de uma sociedade democrática.

Miroel Silveira: o crítico

Vimos que o ofício do crítico acompanha os acontecimentos tanto políticos quanto culturais desde o surgimento da imprensa. Miroel Silveira, apesar de sua forte inclinação para a literatura, atende ao chamado do teatro, o que o faz abandonar o conto e a novela para mergulhar no universo cênico por meio da crítica teatral, da direção de companhias, da tradução e da autoria de textos de teatro. Seu alto nível de conhecimento sobre a cena e a sua participação na vida teatral paulista fez com que, por meio de suas críticas, fosse possível acompanhar o panorama dos palcos no período que cobre principalmente as décadas de 1940 e 1950, incluindo o surgimento de novos autores, diretores, atores e novas companhias teatrais, e que marcaram a cena cultural brasileira.

Miroel Silveira inicia sua carreira como crítico em 1938, escrevendo resenhas literárias e críticas teatrais para os jornais santistas *O Diário* e *Tribuna*. Trabalhou também como redator-chefe de *O Radar*, jornal que ajudou a fundar e dirigido pelo sobrinho Ênio Silveira. Miroel Silveira, que assinava a coluna de teatro, descreve a publicação:

Eu era o redator-chefe, secretário geral do Radar, que era um semanário alternativo, um tabloide precursor assim do estilo do Pasquim, sempre com mulheres muito bonitas e com pouca roupa na capa, e dentro era, assim, uma linguagem muito liberta, para a época era realmente bastante avançado. Eu vivi desse semanário mais ou menos uns 3 anos, de 50 a 53, depois surgiu uma abertura para mim nas “Folhas”, passei para as “Folhas”¹²⁹.

Desde 1946, Miroel Silveira havia aceito o convite do Grupo Folha para trabalhar como colaborador, assinando a coluna *Folha do Teatro*, nos Jornais *Folha da Manhã* e *Folha da Noite*, atuando como crítico teatral *freelancer*. Foi no começo dos anos 1950 que o escritor passou a fazer parte do quadro de funcionários da empresa. Suas críticas têm início em 23 de junho de 1946, e percorrem o final dos anos 1940, o início dos 1950, até 24 de maio de 1957. Encerra a coluna escrevendo *Roulien para crianças e adultos*, concluindo um ciclo de 11 anos de crítica. Coincidentemente, foi um período crucial para a cena paulista e brasileira, que registra importantes iniciativas como a Companhia Dulcina-Odilon (1934), o *Teatro do Estudante do Brasil* (1938), *Os Comediantes* (1938), o *Teatro Brasileiro de Comédia* (1948), o *Teatro Popular de Arte* (1948), e o *Teatro de Arena* (1953), entre outros.

Isa Silveira, assim como o irmão, trabalhava para os jornais do grupo *Folha de S. Paulo*. Enquanto Miroel Silveira escrevia críticas teatrais em sua coluna, Isa Leal trazia a público tudo que acontecia nas *rádios com sua coluna Pelas Emissoras*.

¹²⁹ SILVEIRA, Miroel. Depoimento. [5 de setembro, 1979]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Depoimento concedido a Afrânio Mendes Catani. Transcrito pelo Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Foto 13 Colunas de Miroel Silveira e Isa Leal no Jornal Folha da Noite em 29 de março de 1957

Miroel Silveira atuou ainda como correspondente teatral de São Paulo no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, entre 1953 e 1964, assim como no *Canal 5* (TV Globo), entre 1972 e 1974.

Iria ainda escrever, em 1979, para o jornal *Folha de S. Paulo* um artigo sobre a publicação do livro de memórias da atriz Wanda Marchetti¹³⁰, sob o título *Atriz conta sua vida, do mambembe à boca do lixo*, e no ano seguinte, voltaria a colaborar como crítico, em julho, assinando o texto *A cultura depois do Papa*. Em 1981, seus dois últimos trabalhos são publicados: as críticas *Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas* (19 de junho) e *O eterno retorno*,

¹³⁰ Nascida em 1904, na cidade paulista de São Carlos, a atriz Wanda Marchetti integrou grandes companhias teatrais como Dulcina/Odilon, Procópio Ferreira e Teatro Popular de Arte, trabalhando também no circo com Piolin e Nino Nello. Foi ainda atriz de cinema e atuou em diversas telenovelas.

ambição universal (31 de agosto), sobre a peça de Néelson Rodrigues dirigida por Antunes Filho.

O trabalho de crítico entre os anos de 1946 a 1957 nos jornais citados, em especial nos jornais do Grupo Folha, seria compilado e lançado em livro em 1976 com o nome de *A Outra Crítica*¹³¹, dedicado ao diretor e ator Zbigniew Ziembinsky¹³², com o qual Miroel Silveira havia fundado em 1945, o Teatro Popular de Arte. Este livro é o foco principal da presente dissertação, visto que o conteúdo da publicação fornece um rico material que nos permite acompanhar, por exemplo, o surgimento de grandes nomes do teatro nacional: Walmor Chagas, Cacilda Becker, Maria Della Costa, Jardel Filho, Bibi Ferreira, Paulo Goulart, Nicete Bruno, entre outros, assim como Dercy Gonçalves, atrizcomediante que, segundo a crítica de Miroel Silveira no jornal *Folha da Manhã* de 1955, *Miloca Recebe aos Sábados*, nos mostra o talento de improvisação teatral da artista e chama a atenção para a questão de que a atriz acabava por se afastar do autor e encenador para guiar-se, sozinha, na criação do papel, mostrando que a experiência que se fizera no palco e o contato com o público parecem legitimar o seu trabalho.

Verdadeiramente é impossível discernir, num espetáculo de Dercy Gonçalves, onde o autor começa e atriz acabou. O dom de improvisação dessa fabulosa comediante é algo inesgotável e ao mesmo tempo alarmante. Se por um lado nos traz momentos inesperados e surpreendentes, por outro nos obriga sempre a subestimar o autor; mesmo o que seja texto, e texto ensaiado e rigorosamente marcado, nos dá a impressão de estar nascendo ali, na hora¹³³.

¹³¹ SILVEIRA, Miroel. *A outra crítica*. Símbolo: São Paulo, 1976.

¹³² O polonês Zbigniew Marian Ziembinski foi ator, diretor de teatro, cinema e televisão e um dos fundadores do moderno teatro brasileiro.

¹³³ SILVEIRA, Miroel, op. cit., p.163.

É dessa maneira que as críticas de Miroel Silveira nos fornecem um panorama de ideias, valores e princípios relativos ao teatro, revelando profissionais e companhias que se destacaram pela sua contribuição ao gênero, e que são de grande importância para a formação do teatro nacional.

A Outra Crítica: *a visão diversa de Décio de Almeida Prado*

A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido, é uma crítica que confirma e cria valores. (...) a crítica dos escritores lida diretamente com valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar.¹³⁴

Como foi colcado anteriormente, na virada dos anos 1930 para os 1940, a crítica teatral brasileira é considerada por Garcia, como o momento em que a qualidade dos trabalhos veiculados nos jornais e revistas especializadas se desenvolve acompanhada pela movimentação e efervescência vivida nos palcos. É nesta época que Décio de Almeida Prado começa a escrever seus primeiros textos opinativos na revista *Clima* (1941), e alguns anos mais tarde, em 1946, passaria a escrever no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, onde permaneceria com sua coluna sobre crítica teatral até 1968. Miroel Silveira, desde 1938 atuava como crítico literário e teatral na cidade de Santos, mas é apenas em 1946, que suas críticas passam a ser veiculadas nos jornais da capital paulistana do grupo Folha, onde permanece até 1957.

¹³⁴ PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Atlas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. Companhia das Letras: São Paulo, 1988. p.11.

A compilação das obras desses críticos deram origem aos livros *Apresentação do Moderno Teatro Brasileiro* e *Teatro em Progresso* de Décio de Almeida Prado, e *A Outra Crítica*, de Miroel Silveira. Ambas as publicações cobrem o mesmo período de trabalho desses críticos nos jornais da capital, permitindo conhecer a postura assumida por cada um deles frente ao teatro paulistano. É possível, através desse material, traçar os acontecimentos nos palcos da capital, mesmo que, em alguns momentos, mantenham visões diversas, o que enriquece ainda mais a análise quando vista em conjunto.

A ideia para editar a compilação das críticas de Miroel Silveira teria partido de um convite feito pelo editor Moysés Baumstein, que acreditava que esse material auxiliaria os estudantes assim como os “amantes do teatro”. Ainda na introdução de *A Outra Crítica*, editado em 1976 pela editora *Símbolo*, Miroel Silveira evidencia que suas críticas seriam o “outro lado” das escritas por Décio de Almeida; mas que, de alguma forma, apesar de uma visão bastante diversa exposta pelo mestre, seriam complementadoras.

Na introdução de seu livro, Miroel Silveira inicia o texto falando sobre as obras de Décio de Almeida Prado, qualificando o trabalho do mestre¹³⁵ como

(...) obras básicas para o conhecimento da fase de transmutação por que passou o nosso palco, em sua tentativa, quase que inteiramente realizada, de atingir os níveis culturais e técnicos das grandes cenas internacionais, ao mesmo tempo em que buscava também uma afirmação mais peculiarmente brasileira¹³⁶.

¹³⁵ Décio de Almeida Prado orientou Miroel Silveira durante seu processo de doutoramento e que resultou na tese *A Comédia de Costumes – Período Ítalo Brasileiro: Subsídio para estudo da contribuição italiana ao nosso teatro*, defendida em 1973.

¹³⁶ SILVEIRA, Miroel. *A outra crítica*. Símbolo: São Paulo, 1976. p.11.

No livro *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*¹³⁷, o autor define que a crítica teatral pode ser classificada em quatro gêneros: a crítica filosófica (que destaca a discussão estética da obra de arte), a crítica literária (muito próxima da crônica), a crítica jornalística (que tem como objetivo principal a informação) e a crítica didática (de cunho pedagógico e linha humanística). O autor afirma se enquadrar no último gênero, sempre deixando claro que ele criou sua própria teoria crítica baseada em referências teóricas do escritor Oscar Wilde, do crítico português Carlos Porto e de Machado de Assis entre outros. Clóvis Garcia também distingue nas críticas cinco funções que podem ser aplicadas, pelo menos no Brasil, e que são elementos importantes para se entender a construção e os conteúdos presentes nessa forma de análise:

Em primeiro lugar, a crítica deve traduzir, para o público, os significados do espetáculo, esclarecendo e objetivando sua temática, suas qualidades artísticas, o que foi realizado de suas intenções. Em segundo lugar, num movimento inverso, a crítica vai informar aos realizadores o que eles conseguiram transmitir a público. Neste caso, o crítico é um espectador privilegiado, que conhece o assunto e pode dar um excelente *feed-back*. Em terceiro, a crítica exerce a função de registro histórico, função hoje quase inexistente pelo reduzido número de espetáculos criticados. Em quarto, e esta é uma função característica do Brasil, os críticos podem, e devem participar de comissões julgadoras de concursos, prêmios, festivais, do planejamento e do incentivo à distribuição de incentivos. De fato, o crítico é ao mesmo tempo desinteressado porque não produz espetáculos teatrais e profundamente preocupado com o desenvolvimento do teatro, objeto de sua atividade artística. Finalmente, uma quinta função é a de, com seu conhecimento e experiência, tornar-se um teorizador da arte teatral e um divulgador cultural, publicando artigos, ensaios e livros¹³⁸.

¹³⁷ GARCIA, Clóvis. *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cultura-Fundação Padre Anchieta: São Paulo, 2006. p.40.

¹³⁸ GARCIA, Clóvis. Décio, antes de tudo um crítico teatral. *Revista Adusp*, São Paulo, p. 93, mar. 2000.

Segundo Clóvis Garcia, Décio de Almeida Prado transitava pelos quatro estilos de crítica teatral, Miroel Silveira realizava uma crítica mais jornalística, enquanto ele próprio fazia uma crítica didática¹³⁹.

Apesar da inclinação de Miroel Silveira para a crítica mais jornalística, podemos observar que os outros estilos não eram abandonados, como a crítica humanística. Esse assunto foi retomado por ele em diversas críticas de peças que, em certo momento, possibilitavam ao autor traçar um paralelo entre o texto analisado e o verdadeiro “quebra-cabeças” que é o homem. Um exemplo desses questionamentos é a crítica *Amanhã, Quando Chover*, em que o autor analisa a peça de Henrique Pongetti:

Às vezes, não existe coisa mais melancólica do que um sujeito inteligente. Dentro do mesquinho organismo humano, a inteligência cresce sozinha, orgulhosa e dominadora como um câncer. E consome tudo, a sensibilidade, a intuição, os ideais generosos, a humildade que deveria ser inerente à nossa condição. E o triunfo da inteligência solitária, a vitória da esperteza, o florescimento completo do câncer corresponde à destruição do indivíduo como ser humano¹⁴⁰.

As críticas de Miroel Silveira eram também uma autêntica aula sobre a arte de representar nos palcos, sendo o autor atento a todos os detalhes das peças levadas aos palcos: texto, direção, ritmo, marcação, cenografia, cenário, além de comentar sobre as traduções, alertando para os erros cometidos por alguns dos tradutores como é o caso de sua crítica para o jornal *Folha da Manhã* de 1 de agosto de 1953, sobre a peça *Treze à Mesa*, de Marc-Gilbert Sauvajon:

¹³⁹ GARCIA, Clóvis, op. cit., p.41.

¹⁴⁰ SILVEIRA, Miroel, op. cit., p.31.

(...) Muito descuidada, em certos trechos, a tradução. Em dado momento, diz uma personagem: “Está me fazendo mal”, quando *faire mal*, em francês significa em português simplesmente “doer”¹⁴¹.

A análise de Miroel Silveira no que se refere à atuação dos atores era detalhada ao ponto de se destacar em suas críticas observações sobre a voz, gramática e a pronúncia, assunto que era recorrente em seu trabalho, observação esta que pode ser verificada na crítica do jornal *Folha da Manhã* de 12 de agosto de 1954, sobre a peça *Leonor de Mendonça*:

(...) Ainda uma palavra para a prosódia. O TBC que trabalha sempre sob a direção de ensaiadores estrangeiros (já o dissemos e aqui o repetimos) continua necessitando de uma Noêmia Nascimento Gama para aperfeiçoar a pronúncia de seus artistas, é lamentável que, numa peça de estilo tão esplendidamente Paulo Autran diga “ludibría” e não “ludíbrio”, Cleide Iáconis fale “dão”, Jaime e Sérgio Cardoso não articulem o “i” de “depois”¹⁴².

Dessa forma, as críticas de Miroel Silveira exerciam apelo intermediário entre o público e os espetáculos levados à cena, cabendo-lhes guiar a opinião e educar esses espectadores que poderiam, a partir daí, julgar as obras apresentadas discernindo os bons espetáculos dos ruins e, conseqüentemente, influenciando na construção de um teatro de maior qualidade. Seria uma crítica praticamente de caráter pedagógico:

Na verdade, o teatro moderno se orienta cada vez mais no sentido do respeito rigoroso aos textos, em seus mínimos detalhes. Os bons artistas, hoje não representam mais com ponto, substituindo falas que de momento não lhe ocorram: tudo é decorado, e os diretores de responsabilidade não permitem a menor acrescentação ou supressão às palavras que o autor escreveu. Peças que se mantêm longos meses em cartaz atravessam o tempo inalteradas, medidas sempre impertubáveis. (...) A *Comédia Dell’Arte* foi o ponto alto dessa tendência com as peças reduzidas a simples roteiros indicadores, e os personagens fixados em tipos certos, o “Arlequim”, a “Colombina”, o “Polichinelo”. O enredo não tinha grande importância, o que decidia do agrado ou não

¹⁴¹ Idem, p.80.

¹⁴² Idem, p.120.

do espetáculo era principalmente a habilidade histriônica dos intérpretes e sua “verve” improvisadora dentro de personagens sem qualquer inesperado¹⁴³.

Enfim, suas críticas atentavam para os detalhes que compunham o todo do espetáculo, já que para ele o teatro não era um espaço apenas para divertimento, pois cumpria uma função social que merecia maiores cuidados:

[O teatro] não funciona como sucursal de divertimentos, como intervalo de *boites* e cassinos. Fala ao povo com a autoridade de uma expressão superior da inteligência e do coração do homem. Não rasteja, não bajula. Diz o que tem a dizer¹⁴⁴.

A crítica é também o espaço de debate em que os intelectuais da época registram os acontecimentos e tecem suas considerações. É também o espaço de polêmica, outra característica de sua natureza inovadora e propositiva. O debate, o confronto, a visão crítica sempre fizeram parte de suas atividades intelectuais, artísticas e produtivas. Miroel Silveira viveu conflitos pessoais e intelectuais que marcaram sua produção bem como sua vida. Não era um homem que aceitava facilmente as críticas, que deixava a cena num momento de antagonismo ou que negociava oposições. Sua vida foi marcada por divórcios, desavenças, dissabores que acabaram, muitas vezes, provocando um desfecho melancólico em suas relações pessoais e de trabalho.

Por outro lado, a época em que viveu repleta de acirramentos, de controvérsias e polêmicas e os meios sociais por onde transitava permitiram o exercício do antagonismo. Assim, a leitura atenta de suas críticas permite entender o que orientava suas ações, os sentimentos, os valores, as propostas que o animavam assim como as controvérsias em que se enredava. É

¹⁴³Idem, p. 38.

¹⁴⁴Depoimentos II, op. cit., p.126.

nossa intenção através da análise de conteúdo e da análise comparativa de seus escritos com os de Décio de Almeida Prado, extrair os elementos que encerram esse trabalho permitindo entender quem foi Miroel Silveira e que sentido teve seu gesto em trazer para a universidade o conjunto de processos de censura prévia ao teatro que hoje constituem o Arquivo Miroel Silveira.

Capítulo 5:

Análise de conteúdo e comparativa das críticas

Escritor, autor, poeta e também um homem de ação e produção, Miroel Silveira encontra na prática da crítica o espaço ideal para o exercício intelectual, para o desenvolvimento de suas ideias sobre a sociedade, a vida, o país e o teatro. Para entender a contribuição de Miroel Silveira ao teatro de sua época, vamos desenvolver uma análise de conteúdo das críticas publicadas no livro *A Outra Crítica*, procurando extrair os principais valores e hipóteses com as quais o autor trabalha e que permitem entender a grande contribuição do resgate dessa época, com o gesto de resguardar o arquivo que hoje leva o seu nome. Ao mesmo tempo, iremos buscar compreender a partir da seleção de algumas críticas teatrais de Miroel Silveira e de Décio de Almeida Prado, a oposição entre o popular e o erudito no teatro e, assim, conhecer as diferentes posturas assumidas por cada autor, às quais Miroel Silveira faz menção na introdução de seu livro:

(...) Assim o período abrangido tantas pelas excelentes críticas de Décio de Almeida Prado, quanto pelos meus trabalhos, é o mesmo (1947-1957), com lacunas determinadas, no meu caso, umas por circunstâncias profissionais (entre 50 e 51 estive à testa da redação do tabloide *Radar*, um precursor rissonho do *Pasquim*), e outras por livre opção, quanto ao material a ser publicado (Décio deixou de lado várias críticas suas que não julgou significativas). Porém, sendo idêntico o período nele, cada qual assumiu diferente postura e desempenhou diverso papel. Décio de Almeida Prado, conforme confessou com sua habitual honestidade, no depoimento que gravou para o SNT, realizava uma crítica programática, através do qual pretendia estimular e consolidar a reforma de nosso moderno teatro (representado principalmente pela presença do TBC), ao passo que eu, tendo como arma jornais então menores, como prestígio e como veiculação, eu me entregava a outras paixões (...) ¹⁴⁵.

A seleção das críticas a serem analisadas

Inicialmente acreditávamos que uma análise comparativa das críticas realizadas por Décio de Almeida Prado e Miroel Silveira dos mesmos espetáculos forneceria material para um aprofundamento teórico. E foi a primeira ação: selecionamos dez críticas de cada autor e tentamos estabelecer uma amostra para o estudo. As críticas selecionadas foram:

- *Amanhã, quando chover*, de Henrique Pongetti
- *Ralé*, de Máximo Gorki
- *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller
- *Ingênua até certo ponto*, de Hugh Herbert
- *Desejo*, de Eugene O'Neill
- *Week-End*, de Noel Coward
- *Deu Freud contra*, de Silveira Sampaio
- *Lampião*, de Rachel de Queiroz
- *A moratória*, de Jorge Andrade
- *Volpone*, de Ben Johnson

¹⁴⁵SILVEIRA, Miroel, op. cit., p.12.

Apesar da proximidade de abordagens entre Décio de Almeida Prado e Miroel Silveira, verificamos que o que diferencia os autores é a posição assumida por eles em relação ao papel do teatro. Miroel Silveira vê o teatro como uma ferramenta para mudar e interferir na sociedade, ressaltando os valores políticos e sociológicos de cada encenação levada aos palcos e sempre defendendo o teatro brasileiro, valorizando suas raízes, inclusive, as populares.

Décio de Almeida Prado se destaca pela análise mais didática e filosófica, acentuando a discussão estética da obra artística. Garcia ressaltava que “todo o processo de construção da crítica moderna vivenciada por ele foi uma contínua aplicação de métodos e balizas estéticas, bem como a busca da teatralidade, aquilo que seria o mais imanente no teatro”¹⁴⁶.

A partir dessa afirmação e da leitura das críticas de Prado, percebemos que a prática exercida em seus escritos eram de caráter “interpretativo” sendo que, ao mesmo tempo, segundo Garcia, o autor buscava relacionar a estrutura interna da obra com o seu contexto político e social, nacional e internacional, não deixando de lado as impressões estéticas vividas no espetáculo.

Outra grande influência nas ideias estéticas de Décio de Almeida Prado provavelmente foram decorrentes de sua posição social, já que descendia de uma tradicional família de São

¹⁴⁶ GARCIA, Maria Cecília, op. cit., p. 153.

Paulo, originária da elite agrária que comandou o Estado até a Revolução de 1930, tendo como pai um médico “amante da poesia e do teatro” que, além da medicina, exerceu os cargos de diretor da Faculdade de Filosofia e Reitor da Universidade de São Paulo nos anos de 1946 a 1947. Essa origem aristocrata e intelectualmente rica aparece em seu trabalho.

Ainda jovem, Décio de Almeida Prado teve acesso ao melhor das culturas brasileira e francesa. Além de estudar filosofia e francês, realizou diversas viagens para a Europa à procura da raiz do teatro clássico e moderno. Essa posição social de Décio de Almeida Prado, assim como a sua formação cultural, estavam presentes em sua forma de exercer a crítica teatral e, sobretudo, em sua linguagem:

As vozes dos autores franceses, ingleses e norte-americanos são outras que atravessam seu discurso. Gustave Flaubert, Sófocles, Racine, Shakespeare, Garcia Lorca, Giraudoux, Alfred Jarry, Jacques Copeau, Luigi Pirandello frequentavam suas críticas, numa interdiscursividade constitutiva. As companhias estrangeiras, como a italiana *Commedia dell'Arte* e a francesa *Comédie Française*, faziam a todo momento o contato entre seu texto e o exterior a ele. Também não se poupava no uso de expressões em francês ou inglês, sem se preocupar em traduzí-las. Preferia *metteur-en-scène* a diretor, porque se aproximava mais da expressão “encenador”. Usava *mise-en-scène* para se referir à encenação¹⁴⁷.

Já nas críticas de Miroel Silveira, percebemos um autor voltado para as questões nacionais e para a realidade brasileira assim como sua preocupação com a não valorização dos

¹⁴⁷ Idem p.135.

atores, autores e diretores brasileiros. Em sua crítica *A Cia. Eva Todor*¹⁴⁸, essa defesa ao teatro brasileiro é evidenciada e o autor reafirma a constante luta das companhias que não possuíam as subvenções necessárias para sobreviver, ao contrário do que ocorria com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que recebia apoio financeiro de um grupo social, assim como do próprio governo que, segundo Miroel Silveira, teria “carregado” a Cia. Cinematográfica Vera Cruz:

(...) Ninguém mais do que eu tem reconhecido e proclamado os méritos da criança eugenicamente perfeita, o TBC. (...) é preciso não esquecer, quando vamos comparar essas realizações às outras dos demais elencos brasileiros, que nenhum outro conjunto nacional possui teatro estável brindando graças à louvável generosidade de um grupo de capitalistas inteligentes. Todos esses outros conjuntos vivem em casas alugadas, pagando caro sua permanência, que nunca pode ser longa. É preciso não esquecer que essas crianças desnutridas não tiveram e não terão por trás de si uma sociedade a garantir-lhes o primeiro ano de prejuízos: ou fazem imediata e constante bilheteria, ou morrem, porque o empresário singular, o homem único a quem estão afetas todas essas responsabilidades, não dispõe de reservas financeiras. É preciso não esquecer que esses elencos de lutadores não dispõem, como o TBC, de uma irmã maior, a Vera Cruz, de onde lhe vem recursos e auxílios nas horas amargas (...) ¹⁴⁹.

No prefácio dos livros *A outra crítica* e *Apresentação do Moderno Teatro Brasileiro*, as ideias e convicções dos autores são claramente explicitadas, sendo elas o ponto de partida para o entendimento da diversidade encontrada no trabalho desses dois críticos:

(...) Além do campo humano, esteticamente, a imposição a qualquer preço do TBC levava artisticamente a vários inconvenientes: a utilização de jovens, apenas, em papéis de personagens maduros, com resultados ou ridículos ou deficientes; à escolha de um repertório onde só muito raramente apareceu o autor nacional, e esse sempre Abílio Pereira de Almeida como expressão do grupo social elitista; e a valorização de uma estética neorrealista como definitiva, atribuindo-se a Ziembinski a conotação de “expressionista”

¹⁴⁸ SILVEIRA, Miroel, op. cit., p. 83.

¹⁴⁹ Idem.

superado etc.; e finalmente um desligamento da tradição nacional anterior, que em suas formas populares, inclusive as ítalo-brasileiras, possuía e havia deixado exemplos altamente interessantes sob todos os aspectos¹⁵⁰.

Miroel Silveira

(...) Apesar disso, creio que perpassa por todos estes oito anos de crítica um certo número de convicções que desejo deixar aqui mais uma vez expressas, de maneira genérica e inequívoca, quando mais não seja para expor também lealmente o meu flanco à crítica. Não escondo, por exemplo, a minha preferência pelos atores que estão agora na casa dos vinte ou dos trinta. Respeito e admiro os mais velhos por terem alimentado o teatro em épocas ingratas, vendo as condições adversas frustrarem-lhes as melhores possibilidades de progresso. Mas é aos mais novos que me acho ligado pelas ideias, aos que vieram, de uma maneira geral, depois e não antes de Ziembinski (no teatro brasileiro moderno a atividade de *Os Comediantes* ainda é o melhor divisor de águas)¹⁵¹.

Décio de Almeida Prado
(*Prefácio escrito em 1955*)

Para melhor ilustrar as ideias e opiniões de Décio de Almeida Prado e Miroel Silveira contidas nas críticas dos livros analisados, achamos que seria mais elucidativo dividir metodologicamente as análises em três fases: antes da criação do TBC; a fase do TBC e, finalmente, o pós-TBC.

Utilizamos o TBC como referência por ser ele considerado um marco divisor na cena teatral paulista, imprimindo a ideia do profissionalismo no meio. Segundo Alberto Guzik, embora o Teatro Brasileiro de Comédia não tenha sido o iniciador da modernização do teatro brasileiro, “foi o sistematizador dessa modernização, lançando entre nós uma companhia organizada empresarialmente, contando com uma direção artística dotada de nítidos, embora

¹⁵⁰ Idem pp.12 e 13.

¹⁵¹ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. Perspectiva: São Paulo, 2001. p. XX.

muitas vezes contraditórios, princípios estéticos. O TBC estabeleceu critérios de qualidade para seu repertório, pôs em prática uma noção definida de profissionalismo”¹⁵².

Assim, unindo todos esses elementos somados à receptividade do público e da crítica seriam, segundo João Roberto Faria, “evidências da importância e das conquistas do conjunto paulista”¹⁵³.

Antes do TBC: a essência do teatro brasileiro

O teatro foi introduzido no Brasil pelos colonizadores portugueses, especialmente os jesuítas que viam nas encenações de autos de fé um eficiente recurso para a conversão dos nativos, eles mesmos apreciadores das manifestações dramáticas. Notícias sobre encenações em aldeias indígenas e em colégios de jesuítas fazem parte de relatos de viajantes e da correspondência trocada entre os religiosos e seus superiores nos primeiros séculos de colonização¹⁵⁴.

Derivado do teatro português, o nosso teatro demorou um certo tempo para proclamar sua independência do colonizador e se firmar. Segundo Miroel Silveira, a libertação da prosódia portuguesa se dá após 1927, com a criação da Companhia de Prosódia Brasileira de Oduvaldo Vianna. Mas ainda é predominante no país um modelo lusitano de teatro, em que a pronúncia portuguesa está presente mesmo nas peças de autores brasileiros. Sobre essa influência, Miroel Silveira aponta os atores mais antigos como Procópio Ferreira, Jaime Costa, Afon-

¹⁵² GUZIK, Alberto, op. cit., p.5.

¹⁵³ BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. Perspectiva: São Paulo, 2009. p.18.

¹⁵⁴ COSTA, Cristina. *A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira: um estudo sobre censura, teatro e indústria cultural em Portugal e Brasil, na primeira metade do século XX*. Relatório Final de Pesquisa de Pós-Doutorado apresentado ao Instituto de Estudos Jornalísticos da Universidade de Coimbra, 2008.

so Stuart, dentre outros, que “articulavam muito os ‘s’, falavam as coisas muito claras, assim muito à portuguesa, um pouquinho espanholado”¹⁵⁵.

O teatro brasileiro sofria grande influência dessa estética denominada por Miroel Silveira como “franco-portuguesa”, devido à influência francesa no teatro português, em que predominavam as comédias de costumes, “um teatro de texto ligeiro, de um realismo menor, pequeno burguês, acanhado”¹⁵⁶. Mas é a partir de 1938 que os grandes espetáculos começam a ser produzidos, e a apresentação de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, sob direção de Itália Fausta, para o *Teatro do Estudante do Brasil*, *TEB*, (criado por Paschoal Carlos Magno), seria o precursor desse novo modelo de teatro. A peça contou com um elenco de cerca de quarenta pessoas. A música, a coreografia da polonesa Maria Olenewa e os diversos cenários são considerados por Tânia Brandão como o início da renovação do teatro brasileiro:

(...)a montagem de *Vestido de Noiva* não teria provocado a ruptura que tanto se fala, porque resultava de proposições formuladas anteriormente pelo TEB, que trocara o ensaiador pelo diretor, que suprimira o ponto, que melhorara o repertório e que fazia teatro de equipe, com um novo tipo de ator, desinteressado de vedetismo¹⁵⁷.

Anterior a essa renovação, dados históricos mostram já haver uma base no teatro brasileiro proporcionada principalmente pelo teatro amador realizado por imigrantes europeus, quando estes aportaram em terras brasileiras. Miroel Silveira tratava o teatro italiano no Brasil com grande interesse e paixão, caracterizando um período que denomina o dos “*filodrammatici* italianos”, que se tornou o objeto de sua pesquisa de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo. Na tese, Miroel Silveira procurou demonstrar a importância da atuação

¹⁵⁵ Depoimentos II, op.cit., p. 136

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ Idem, p.18

dos filodramáticos em São Paulo, e para isso dividiu sua análise em três períodos: de 1895 a 1914, que intitula “período dos filodramáticos idealistas”, seguido da “fase ítalo-brasileira”, que compreende os anos de 1915 a 1940, finalizando nos anos de 1941 a 1965, denominado “fase brasileira”, momento em que ainda são detectadas ressonâncias da dramaturgia italiana, mesmo ante um panorama que apresenta o teatro brasileiro já estabelecido. Além de exaltar a contribuição italiana ao teatro brasileiro, a pesquisa tinha um outro viés: Miroel Silveira pretendia propor outra visão da história do teatro em São Paulo e conseguiu fazê-lo ao demonstrar em sua pesquisa que muito antes da criação do TBC já existia um teatro que a crítica tentou esquecer. Era o teatro feito por imigrantes italianos, poloneses, portugueses, espanhóis e lituanos, o Teatro de Revista, o anarquista, o circo-teatro, que eram considerados esteticamente fracos, de má qualidade:

Os imigrantes chegavam aqui operários, como Itália Fausta, que foi tecelã até virar filodramática, e tinham o hábito de passar os sábados e domingos nas suas sociedades, estudando, lendo, fazendo teatro. Teatro não apenas como diversão, mas também como contribuição cultural para eles. Esse teatro era feito rigorosamente por todos os grupos sociais, de todas as camadas. Houve um momento em São Paulo em que tivemos 70 grupos amadores italianos representando. E a cidade tinha naquela ocasião apenas 300 mil habitantes, sendo que a metade dessa população era italiana – eram 150 mil pessoas e tinham 70 grupos de teatro. Vejam como isso é importante: é um grupo social todo que se joga no processo de aculturação. Nisso é que eu acredito como reforma social, numa proposta que parte de uma conscientização da comunidade, não de um, dois, três ou vinte indivíduos, mas do grupo em geral, todo mundo se apoiando, se ajudando. Hoje, vejo o pessoal do teatro todo embananado, procurando soluções metafísicas ou mágicas, políticas, que não resolvem nada; seria tão bom se todos se dedicassem a fazer alguma coisa para algum grupo efetivo de pessoas que quisesse praticar teatro, que quisesse aprender alguma coisa¹⁵⁸.

¹⁵⁸Depoimentos II, op. cit., pp.136 e 137.

Foi contra esse esquecimento dos grupos formadores do teatro brasileiro que Miroel Silveira dialogou com a crítica “oficial”, propondo uma “outra crítica” que relevasse as manifestações do teatro produzido por imigrantes, que teria constituído a base do teatro brasileiro. E, ainda, em defesa às companhias nacionais, na introdução de seu livro *A Outra Crítica*, Miroel Silveira faz uma analogia à teoria de Mao Tse-Tung¹⁵⁹, em que tudo e todos deveriam ser aproveitados, através desse pensamento fica claro seu temor de que esses profissionais que viveram do teatro anterior ao TBC sejam esquecidos ou liquidados:

Minha posição era revolucionária e realista, como Mao em relação à velha China, da qual aproveitou até muitos mandarins “viáveis”; eu também achava que éramos tão pobres que não “podíamos jogar nada fora”¹⁶⁰.

Algumas pesquisas¹⁶¹ convergem para o mesmo viés de Miroel Silveira: que a renovação do teatro brasileiro deve-se à base construída pelo teatro amador sob as quais muitas concepções estéticas e técnicas de encenação foram desenvolvidas. Essa afirmação contestaria Décio de Almeida Prado que considerava Ziembinski o responsável pela modernização, e portanto, pela renovação do teatro brasileiro, posição que defende no prefácio de *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*: “No teatro brasileiro moderno, a atividade de *Os Comediantes* (dirigido por Ziembinski) ainda é o melhor divisor de águas”¹⁶².

¹⁵⁹ Dirigente revolucionário e pensador chinês, Mao Tsé-Tung (1893-1976) fundou o Partido Comunista Chinês, o Exército Popular de Libertação (EPL) e a República Popular da China. Elaborou uma doutrina teórico-prática adaptada às peculiaridades da Ásia colonizada e semicolonizada, sendo considerado um dos maiores estrategistas dos países do Terceiro Mundo. Essa doutrina pregava a fusão de nacionalismo, por reconhecer a importância das expressões da cultura nacional, com o marxismo, através do conceito de lutas de classe e a perspectiva internacional. É publicado por volta de 1964 o *Livro Vermelho*, coletânea de citações e trechos de discursos de Mao Tsé-Tung que se transforma em instrumento para estimular o culto à personalidade do líder, sendo utilizado para a doutrinação ideológica das massas em que é reafirmada a ideia de que o “maoísmo era a culminação do pensamento marxista leninista”.

¹⁶⁰ SILVEIRA, Miroel, op. cit., p.12.

¹⁶¹ FIGARO, Roseli – *Na cena paulista, o teatro amador*. Relatório final FAPESP, 2009.

¹⁶² PRADO, Décio de Almeida, op. cit., p.XX.

Neyde Veneziano, ao resgatar o Teatro de Revista, mostra a importância desse tipo de manifestação na formação popular, que marca, inclusive, não só determinado período histórico, mas as suas contribuições *a posteriori*: a partir da decadência desse gênero, ele se fragmenta, influenciando o cinema brasileiro e passando à televisão em formato de programas humorísticos. A outra vertente, segundo Veneziano se bifurca: a primeira tendência, a da malícia, da sensualidade da revista no palco, passa à periferia e se torna apelativa, já a outra, “oriunda dos cassinos, tipo show de exportação ficou reduzida a uma simples diversão noturna cosmopolita”¹⁶³, caracterizados por nomes como Sargentelli, Abelardo Figueiredo, entre outros. Neyde Veneziano ainda coloca que ao Teatro de Revista “não está reservado somente o mundo engraçado e colorido. Ele caracterizou uma época. Um espírito. Um povo que estava em formação”¹⁶⁴.

Outro gênero precursor do teatro brasileiro foi o circo-teatro, defendido não só por Miroel, mas, antes, pelo grupo modernista. Antônio de Alcântara Machado, por exemplo, apontava Piolin, em suas comédias de picadeiro, precursor de um teatro que poderia ser inovador se defendido como base para um teatro legitimamente nacional, sem a influência portuguesa. Trabalhos como o de Walter de Sousa¹⁶⁵, pesquisador do Arquivo Miroel Silveira, também revela que esse tipo de espetáculo se caracterizou por abrigar influências de outros meios, como o rádio e o cinema, o que ampliou o período em que foi opção de entretenimento popular, inclusive formando uma plateia para a cultura de massa que se expandia nos grandes centros urbanos.

¹⁶³VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1991. p.52.

¹⁶⁴Idem.

¹⁶⁵ SOUSA, Walter. *Mixórdia no Picadeiro - Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. 2009. 204f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação: Comunicação e Cultura, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Décio de Almeida Prado, por sua vez, discursa em sua crônica de 1952, *Hoje tem goiabada...* sobre a presença do circo, dividindo-o em dois tipos, um infectado pelas influências da cultura de massa, resignado a viver de sobras; e outro genuíno, que mantém a tradição do circo de cavalinhos:

Há de novo um circo em São Paulo. Não o circo sedentário, cansado de aventuras, instalado comercialmente na vida, resignado a viver de sobras do teatro e do rádio, a que já vamos nos acostumando no Brasil. Mas o circo de ontem e de sempre, o circo de cavalinhos, com animais raros, trapézios volantes, chineses malabaristas, mulheres forçadas e homens de meio metro – ou dois metros e meio¹⁶⁶.

Miroel Silveira condenava as atrações musicais que tomavam o tempo de espetáculo circense já na década de 1970, mas não hesitava em apontar o circo-teatro com sua verve de improviso e soluções cênicas elaboradas como matriz cultural, tanto que recorreu ao gênero ao apresentar em 1978, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em evento em homenagem ao circo, a peça *Mme. Underground*, de sua autoria e encenada pelos atores do Circo Teatro Irmãos Almeida. Na época, Miroel Silveira respondia pela Comissão de Circos da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo¹⁶⁷:

A realização da exposição O circo, no Paço das Artes, e sobretudo a apresentação do espetáculo *Mme. Underground* acontecem em momento no qual o universo circense desperta, com particular ênfase, o interesse de pesquisadores e instituições. Pertencem também à década os registros de diversos circos-teatros que apresentam configuração espacial cênica que aglutina palco e picadeiro. A experiência rememorativa da montagem de Miroel Silveira em 1978 pode significar a sedimentação (ou institucionalização) de uma confi-

¹⁶⁶PRADO, Décio de Almeida, op. cit., p. 361.

¹⁶⁷MERISIO, Paulo Ricardo. *Mme Underground (1978)*, de Miroel Silveira: um elo simbólico entre tradição e contemporaneidade no universo do circo-teatro. Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.com.br/novo/upload/biblioteca/pdf/merisiounderground.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2010.

guração espacial que se torna, a partir desse período, ponto de referência primordial a remeter ao universo do circo-teatro no Brasil¹⁶⁸.

O que procuramos nesse tópico da pesquisa, resumidamente, foi demonstrar como se deu a formação do teatro brasileiro e de como se posicionava Miroel Silveira e Décio de Almeida Prado frente a esse período histórico. Vimos que Miroel Silveira tentou posicionar-se ao lado do que ele chamava de os “menos poderosos” e que o teatro “anterior ao TBC” precisava ser considerado, enquanto Décio de Almeida Prado, apesar de não desmerecer o teatro anterior, se identificava mais com os jovens atores que promoveram, segundo seu olhar, a modernização do teatro brasileiro.

A criação do TBC: as cortinas se abrem para a elite

A chegada ao Brasil do ator e diretor Ziembinski, refugiado da Polônia, causou grande impacto sobre Décio de Almeida Prado e Miroel Silveira, visto que nos livros analisados dos críticos, o nome do diretor é uma constante. O diretor, como dito anteriormente, chega ao Brasil e logo se integra ao grupo Os Comediantes, do Rio de Janeiro, formado em sua maioria por jovens atores. Ele traz na bagagem técnicas de iluminação de espetáculo até então desconhecidas no Brasil. Décio de Almeida Prado considera que a chegada de Ziembinski, por suas qualidades artísticas foi um marco. A opinião é compartilhada por Miroel Silveira que pontua: “O Ziembinski fez tragédia grega de uma maneira maravilhosa, violenta, forte, que se religaria hoje a forma mais moderna de encenação (...)”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ SILVEIRA, Miroel, op. cit., p.122.

Essa figura do encenador que fornece sua visão sobre a obra, tornando-se quase um coautor, foi a marca de Ziembinski e do então início do moderno teatro brasileiro. Na Europa, esse movimento que traz o novo encenador tem seu início em 1887, com a fundação do Théâtre Libre, por Antoine. Já no Brasil, a peça de Nélson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, sob a direção de Ziembinski, nos anos 1940, é apontada por muitos estudiosos como a passagem para o teatro moderno. Segundo Miroel Silveira, “quando ele (Ziembinski) encontrou com um texto do Nelson Rodrigues chamado *Vestido de Noiva* é que se deu realmente a grande virada do teatro brasileiro:

O que se assistiu foi algo inédito no teatro brasileiro: um diretor que dissecava fala por fala, obrigando os atores a ensaiarem até 12 horas por dia. Seis meses de ensaio para apenas duas apresentações. A iluminação, também de Ziembinski, foi outro trunfo na peça, bem como os cenários de Santa Rosa, que ajudaram a realizar a façanha dos três planos se ação. Mudanças de luz nunca vistas no teatro brasileiro foram realizadas. Dez ensaios gerais foram solicitados pelo diretor, mas estes foram reduzidos à três. Refletores do Palácio Guanabara foram solicitados. Figurantes choravam em cena de cansaço e os atores nas palavras de Nelson, tinham olheiras que pareciam “de rolha queimada” e já se detestavam¹⁷⁰.

A década de 1940 é marcada, segundo Costa, como o momento em “que o teatro apresenta um esforço grande de renovação nos seus temas, nos textos dramaturgicos e na encenação dos espetáculos”. Essas transformações acontecem, segundo a autora, com o surgimento do TBC, da Escola de Arte Dramática (EAD) e a fundação do Teatro de Arena¹⁷¹.

Décio de Almeida Prado, em artigo para a revista *Teatro Brasileiro* (Número 2, dezembro de 1955), faz a ponte entre o grupo *Os Comediantes* e sua influência ao TBC, onde

¹⁷⁰ PEREIRA, Aline de Andrade. *Sobe o pano: a crítica teatral moderna e sua legitimação através de Vestido de Noiva*. 2004. 125f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

¹⁷¹ COSTA, Cristina. *A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP: um estudo sobre censura, teatro e indústria cultural em Portugal e Brasil na primeira metade do século XX*. Relatório final de pesquisa de pós-doutorado apresentado ao Instituto de Estudos Jornalísticos da Universidade de Coimbra, 2008.

assinala que o grupo, tendo Ziembinski como encenador, havia demonstrado que a cultura europeia podia desempenhar papel renovador no desenvolvimento do teatro brasileiro, e que o TBC teria retomado essa experiência em uma dimensão maior, trazendo encenadores e cenógrafos estrangeiros para compor seu quadro de profissionais.

Miroel Silveira, nesse aspecto, via com bons olhos a presença de alguns nomes estrangeiros, pois muitos deles contribuíram para o teatro brasileiro.

(...) os homens trazidos por Zampari e que foram tão úteis ao teatro brasileiro – Celi, Luciano Salce, Bollini, Gianni Ratto (que veio como cenógrafo e depois começou a dirigir) e D'Aversa. Toda essa gente estava vinculada a um contexto italiano do momento, que era o neorrealismo. Então eles trouxeram as vantagens e as limitações do estilo, não é verdade? O TBC se encontrava naquele momento numa convergência do que vinha do teatro brasileiro e do que Ziembinski havia trazido do teatro europeu¹⁷².

Mas as convergências entre Décio de Almeida Prado e Miroel Silveira sobre o TBC se encerram aí, pois, de um lado, Prado encarava a iniciativa do TBC como quase a da própria criação do teatro brasileiro; e do outro lado, Miroel Silveira, além de defender o teatro anterior, mostrava as limitações do TBC.

A posição de Décio de Almeida Prado é evidenciada em seu texto para a revista Teatro Brasileiro:

A história do teatro profissional em São Paulo é curta: tem oito anos de idade, precisamente a idade do Teatro Brasileiro de Comédia. Compreender o TBC, portanto, é de certo modo compreender o próprio teatro paulista: foi à sombra dele que crescemos e nos formamos como atores, críticos ou espectadores. Deve-se à sua influência, não contrabalançada a não ser recentemente por outras de igual peso – como a do Teatro Maria Della Costa – a relativa homogeneidade do meio teatral paulista, maior, acreditamos, do que a de qualquer outro no Brasil. No Rio de Janeiro, por exemplo, o teatro nascente teve de lutar contra os hábitos e as ideias do velho teatro: as posições ofici-

¹⁷²Depoimentos II, op. cit., p.122.

ais, as posições-chaves, ainda hoje são ocupadas por pessoas que se formaram antes e a margem do fluxo renovador. Em São Paulo, não: todo nosso teatro pertence praticamente à mesma geração, de menos de quarenta anos, partilhando de princípios estéticos sensivelmente os mesmos¹⁷³.

Miroel Silveira por sua vez, vê o TBC a partir de outro ponto de vista:

O TBC trouxe uma estética um pouco limitada, limitada às suas posições melhores do neorrealismo e às piores da comédia internacional. E naufragou no dia que encenou *Os filhos de Eduardo*, de Sauvajon, porque aí, o público que assistiria também às outras peças do repertório, quando viu este espetáculo, disse: “É isso que nós queremos”. Então, nesse “é isso que nós queremos” nunca mais foi ver as outras peças de maior nível, que foram tentadas a seguir com a pesquisa de Salce, com pesquisas de Bollini. Não quis saber de *Ralé*, não quis saber das peças de Anouilh (...). Embora continuasse com uma proposta artística, o TBC se transformou, de repente, num teatro praticamente *boulevard*, para agradar a alta aristocracia. Este foi o drama do contexto estético trazidos pelos italianos de Franco Zampari¹⁷⁴.

Quase todos que escrevem sobre teatro, como os que se interessam por teatro, têm uma tendência à generalização e à classificação convencional de elencos, personalidades e peças dentro de opiniões pré-fixadas. Já nos acostumamos, por exemplo, a considerar o TBC como um padrão de bom teatro, de teatro “de equipe”, sem os lamentáveis estrelismos dos conjuntos da “velha guarda”, onde uma só figura pontificava no meio de mediocridades. No entanto, esse divisor entre o teatro anterior aos “Comediantes” e o moderno teatro não está tão solidamente traçado como se supõe. De ambos os lados se verifica uma interpenetração de posições, de ideias e de atos, determinadas principalmente pelo fator econômico – aquele que quase sempre diz a última palavra em tudo, no mundo capitalista¹⁷⁵.

Essas diferenças entre o teatro produzido pelo TBC, e os produzidos pelas companhias de menor poder financeiro, também eram perceptíveis ao público que adentrava aos teatros: de um lado, uma plateia formada pela classe financeiramente dominante, enquanto do outro percebia-se a presença de trabalhadores urbanos.

¹⁷³ PRADO, Décio de Almeida. *Revista Teatro Brasileiro*. Número II – Dezembro de 1955.

¹⁷⁴ *Depoimentos II*, op. cit., pp.122 e 123.

¹⁷⁵ SILVEIRA, Miroel. *Revista do Teatro* – Julho/Agosto de 1956.

Tania Brandão¹⁷⁶, ao analisar a Companhia Maria Della Costa, cita Maria Rita Galvão, que nos mostra que a formação do TBC teria seguido um padrão anterior já utilizado por outros grupos como o Teatro Popular de Arte, cuja fundação teria contado com a colaboração de “amigos santistas ricos” de Miroel Silveira. No caso do TBC, o apoio e a estrutura se basearam no mesmo conceito, mas os apoios não foram apenas financeiros mas também intelectuais:

Um pequeno grupo burguês se misturou à antiga elite, à elite italiana mais recente, incorporou à velha intelectualidade burguesa uma nova intelectualidade surgida de seu seio ou das classes médias, conseguindo mudar totalmente o ambiente cultural de São Paulo e tornar a cidade, ao menos por um bom tempo, o centro cultural do país. A burguesia não estava só – ao seu lado, estava a primeira geração formada pela Faculdade de Filosofia de São Paulo, que vira a cultura deixar de ser uma distração de ricos¹⁷⁷.

Prosseguindo na posição defendida por Maria Rita Galvão, a autora relata ainda que, ao final da década de 1940, o mecenato passa de benemérito para outro, eminentemente burguês, fruto da burguesia industrial rica capaz de gastar muito dinheiro. Ainda nessa configuração, surgem as sociedades anônimas, “empreendimento híbrido de mecenato e capitalismo, inadequação entre forma e conteúdo que marcou a Vera Cruz em sua oscilação entre um pólo e outro”¹⁷⁸.

Essa dinâmica paulista deveu-se também pelo domínio da atividade industrial de São Paulo que, segundo Galvão, fez com que essa nova burguesia quisesse demonstrar para o resto do país e para o mundo a sua capacidade e a sua cultura, sendo que esse novo pensamento

¹⁷⁶ BRANDÃO, Tania. BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2009. p.139.

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ Idem.

conseguiu até mesmo incluir o cinema no rol das artes respeitáveis. No caso do teatro, o TBC seria o grande representante desses novos tempos.

Importante salientar que na época, o Teatro Popular de Arte (Cia. Maria Della Costa e Sandro Polloni) que, segundo Tania Brandão, teria sido criado inicialmente para abrigar os amadores paulistas, passa repentinamente à condição de companhia de grandiosidade e deslumbramento comentados nos meios artísticos. A autora defende que com a montagem da peça *Desejo*, em 1943, pela Companhia, teve início o teatro moderno, o que diminui o pioneirismo atribuído ao TBC:

(...) a Companhia Maria Della Costa – ou melhor, o Teatro Popular de Arte e sua sequência empresarial, a Empresa Maria Della Costa – teria sido o centro de formulação do moderno na cena brasileira, ao lado e adiante, portanto, do TBC, que teria sido o *inventor* do moderno. A companhia teria conseguido promover uma intervenção muito mais orgânica, mais identificada com o jogo de cena vigente ao redor, muito menos abrupta. Contou, para tanto, com condições de possibilidade que faltavam ao TBC, rechaçado, ao menos a partir de certa época, como coisa de *granfino*. Além disso, o TPA tem precedência cronológica: foi fundado antes do TBC¹⁷⁹.

Décio de Almeida Prado, se referia ao Teatro Popular de Arte com grande admiração, sendo o único grupo que o crítico considerava estar no mesmo patamar, segundo sua visão, da importância do teatro da rua Major Diogo, o TBC. Diz Décio de Almeida em seu livro:

O Teatro Brasileiro de Comédia tem esmagado, pela simples força de comparação, as outras companhias surgidas ultimamente em São Paulo. Sandro Polloni é o primeiro empresário a aceitar o desafio do TBC em seus próprios termos, respondendo de igual para igual¹⁸⁰.

¹⁷⁹Idem, p.122.

¹⁸⁰PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro Brasileiro Moderno*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2001. p.XIX.

Sobre esses “novos tempos” no teatro brasileiro onde o elitismo marca presença, e complementando as observações de Tânia Brandão, achamos pertinente transcrever integralmente a crítica publicada por Miroel Silveira no Radar em 1950, *Contra o Grã-finismo em arte*, que compõe seu livro *A Outra Crítica*, por considerarmos o texto de grande importância, pois nele as convicções do crítico não deixam margem para dúvidas. A crítica fala por si mesma:

CONTRA O GRÃ-FINISMO EM ARTE

Não foi à toa que o romancista norte-americano Hemingway, se não me engano, recusou certa vez um prêmio literário que lhe fora concedido, alegando não conceder à classe enriquecida por meio de negociatas o direito de patrocinar a arte. Esta não pode ter classes, e deve libertar-se de uma vez das tradições feudais do Mecenaz, do homem rico e poderoso que usa os artistas, afinal de contas, apenas como meros jograis de sua corte, hoje industrial.

Felizmente para Hemingway ele estava nos Estados Unidos, onde o escritor pode dispensar prêmios porque a simples venda de seus livros junto a um público imenso lhe bastará para assegurar a subsistência e às vezes para possibilitar-lhe uma fortuna. Entre nós, não só a literatura e o teatro e muitas outras artes dependem da classe financeira dominante, dependem consequentemente do grã-fino e de toda a sua infeliz ausência de humanidade. É claro que nem todos os homens de fortuna são grã-finos no mau sentido. Há exceções, imensamente honrosas, de homens ricos e poderosos que sabem aproximar-se da arte e de seus sacerdotes com respeito e compreensão. Mas a regra, nem por isso, deixa de ser verdadeira. E a regra é ver o grã-fino interessar-se por arte como se interessaria pela criação de pequineses, pelo pif-paf ou por móveis antigos – por mero *snobismo*, por falta de ocupação e de responsabilidade, achando sempre tudo ou “um amor” ou “fabuloso”.

Principalmente no teatro pode ser muito nefasta essa exagerada aproximação entre classes tão afastadas: os proletários da ribalta, de um lado e outro os gozadores da vida, os que a enxergam através dos óculos risonhos de Pangloss, não vendo na incomensurável dor humana se não uma emoção estética a mais. O dinheiro tudo corrompe muito rapidamente. Ele traz uma ascensão nos aspectos exteriores dos espetáculos, pela possibilidade de melhores teatros e de mais ricos cenários. Mas a essência do teatro, que é ser uma arte vital, uma expressão da vida e da sociedade (e não de uma sua parte íntima), fica prejudicada. O grã-finismo leva imediatamente para a fuga dos problemas e às grandes verdades, sempre incômodas. A cena se desvirtua irremediavelmente em refúgio de pirotécnicas inofensivas, em deleitosas masturbações para uso de sibaritas. E enquanto isso a verdade do teatro, as suas lutas

imensas, a sua busca em direção ao povo, a sua natural função de exprimir-lhe as tendências e aspirações, desaparecem, somem abafadas num fru-fru de tafetás e num espocar de champanha.

Porém, pesando bem as coisas, tudo isso não tem importância. O mundo avança muito lentamente, mas avança. Em várias nações verdadeiramente civilizadas, onde já se fizeram ouvir as vozes da justiça social, o teatro desfruta de situação totalmente digna e íntegra. Não funciona como sucursal de divertimentos, como intervalo entre *boites* e cassinos. Fala ao povo com a autoridade de uma expressão superior da inteligência e do coração do homem. Não rasteja, não bajula. Diz o que tem a dizer¹⁸¹. (Grifos nossos)

Radar – 24-02 a 03-03-50

Sabemos que Miroel Silveira defendia, especialmente, um teatro popular e nacional, e o sentido da expressão *popular* para o crítico, se referia a um conceito de teatro que não se dirigisse preferencialmente às elites. Essa postura rendeu severas críticas ao autor e produtor Abílio Pereira de Almeida, que escrevia quase sempre, segundo o crítico Yan Michalski, comédias tendo como elemento-chave a burguesia paulistana,

sob forma de observações críticas pertinentes, pitorescas e comunicativas, mas prejudicadas por um forçado espírito de moralismo, e visando em geral – e frequentemente com sucesso – a uma repercussão de escândalo, o que condenava a sua dramaturgia a uma evidente superficialidade. Por outro lado, o alcance eminentemente local da sua temática fez com que a maioria das suas peças fossem montadas e consumidas exclusivamente em São Paulo¹⁸².

Miroel Silveira via o autor como uma expressão de um grupo social elitista, além de acusar suas peças de não proporem nada que pudesse contribuir para o teatro brasileiro. Essa

¹⁸¹SILVEIRA, Miroel, op. cit., pp. 25 e 26.

¹⁸²MICHALSKI, Yan. Mauro Francini. In: *PEQUENA Enciclopédia do teatro Brasileiro Contemporâneo*. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq, Rio de Janeiro, 1989.

posição é explícita e direta na crítica que escreveu sobre a peça *Moral em concordata* na qual é incisivo ao analisar o autor e a sua obra:

Costuma Abílio Pereira de Almeida afirmar que “usa” o teatro para fins próprios, especialmente para zurzir gentes e casos. Mas o teatro se vinga, e também “usa” seu modo, fazendo-o servir a uma causa que ele próprio, como autor, talvez desdenhe: a causa da atualização do teatro, de sua ligação direta e instantânea com o “mores” vigente.

De fato, pouco importa ao teatro aquilo que Abílio tanto parece amar – suas tiradas sobre “estátua da injustiça”, sua frouxa crítica social, que permanece sempre na superfície, como uma “estátua do Sesi, ignorando-lhe as grandes raízes econômicas e históricas. No entanto, ao teatro importa tremendamente aquilo que Abílio talvez inconscientemente realiza, mesmo nas suas peças mais discutíveis, como *Pif-Paf* e *Santa Marta Fabril S.A.*: a ereção de uma ponte entre o fato artístico do espetáculo e o fato existencial da sociedade.(...) Qualquer outra pessoa, normalmente artista e com formação intelectual, ao ler *Pif-Paf*, *Mulher do Próximo* ou *Santa Marta*, não se interessaria também em vê-la representada, pela nenhuma contribuição que trazem à ribalta como obras de arte ou de pensamento. E, apesar disso, todas essas peças constituíram grandes sucessos populares...

Não há mistério no caso. Simplesmente, o teatro é uma coisa que só se realiza no próprio teatro, no espetáculo, com esse duelo entre atores e o público. Somente nesse momento se pode saber realmente o que são as peças. E é por isso que precisamos estimular a encenação de autores nacionais, mesmo indiscriminadamente, mesmo em grosso, porque o julgamento pela leitura, pela apreciação prévia, carece completamente de autoridade.

Eis o grande mérito das peças de Abílio Pereira de Almeida. Elas encontram eco na realidade, transformam o teatro num acontecimento atual. O público assiste ao espetáculo compreendendo tudo, achando que é muito inteligente e o autor também (e pouco importa que se trate de uma relativa ilusão, o importante é que compareça e passe a amar o teatro). Com esta *Moral em Concordata* é isso mesmo o que também acontece. O primeiro ato da peça é regular, o segundo é bastante bom, e o terceiro fraquíssimo. Mas durante o espetáculo todo o público não se aborrece, o público entende, o público participa, o público encontra seu autor, aquele que lhe fala de si próprio, daquilo que está vendo e ouvindo quotidianamente. Trazer o teatro, de um fenômeno puramente artístico para o plano da vida atuante, eis a melhor virtude de Abílio Pereira de Almeida¹⁸³. (Grifos nossos)

¹⁸³ SILVEIRA, Miroel, op.cit., pp.214 e 215.

Décio de Almeida Prado, no entanto, via Abílio Pereira de Almeida com admiração, e seus escritos ao trabalho do autor, eram verdadeiras aulas de dramaturgia. Quando lemos sua crítica à *Pif-Paf* percebemos que o discurso do autor fazia coro aos discursos que vinham da Europa, especialmente no que se referia ao naturalismo. Na crítica observa-se que a temática de Abílio não é questionada, e sim a sua insistência em permanecer preso à estética naturalista, que preconizava uma arte que fosse cópia fiel da realidade:

Pif-Paf, a comédia de Abílio Pereira de Almeida que o Teatro Brasileiro de Comédia está apresentando juntamente com *Antes do Café*, é peça já conhecida do público, tendo sido criticada nesta seção mais de uma vez. Não é necessário, portanto, repetir aqui os elogios que lhe fizemos em ocasião da estreia. Revendo-o agora, três anos depois, não se modifica a nossa impressão inicial. O assunto envelheceu, é verdade, e talvez não tenha mais o sabor de outrora, contigência quase inevitável em tal gênero. Mas continuamos a admirar a facilidade com que o autor apanha a realidade e a naturalidade absoluta do diálogo. Quer isto dizer que Abílio Pereira de Almeida tem as qualidades primeiras, essenciais, para o teatro.

(...) O que acusamos em *Pif-Paf* não é, em absoluto, falta de talento e sim ausência de resolução dos problemas dramáticos que o assunto propunha. Mesmo para um escritor estritamente naturalista, a dificuldade não está em transportar puramente a realidade para o palco mas, ao fazê-lo, em impor aos fatos disciplina da forma teatral, sem que isso advenha qualquer sacrifício para verossimilhança.

(...) O interesse de *Pif-Paf* decorria, sobretudo, de sua característica de obra despida de qualquer influência literária. Isto, que poderia muito bem ser um defeito, transformou-se surpreendentemente, em qualidade.

É curioso notar que tanto *Pif-Paf* como *A Mulher do Próximo* obedecem quase ao mesmo ritmo de construção: ambas se iniciam como comédia para concluir como drama. A diferença, é que na primeira, ao contrário da segunda, as cenas de comédia são incontestavelmente as melhores, e dominam o espírito do espectador. O fato é interessante porque evidencia que o autor tem uma visão das coisas bem mais profunda e amarga do que pretende. A primeira intenção de Abílio Pereira de Almeida é sempre fazer comédia leve e divertida, criticando certos aspectos da vida de sociedade. Depois, não se satisfaz e, talvez insensivelmente, começa a marchar em sentido oposto, mostrando o outro lado dos acontecimentos, isto é, o lado dramático. (...) A atitude do autor, diante de suas personagens, é da mais impecável neutralidade: não as aplaude, nem as condena. O seu papel é de um mero observador. E, como observador, podemos louvar duas qualidades de Abílio Pereira de Almeida. Em primeiro lugar, o fato de nunca se substituir às suas perso-

nagens, discursando em lugar delas, expondo ideias pessoais, como fazem tantos autores dramáticos brasileiros. Não há uma frase em *A Mulher do Próximo* que aquelas mesmas personagens, nas mesmas circunstâncias, não pudessem na vida real proferir. Em segundo lugar, a coragem da observação (...). Poderíamos resumir tais considerações afirmando que todas as qualidades de *A Mulher do Próximo* quase se condensam numa única: fidelidade em retratar certos aspectos da vida paulistana. É claro que por fidelidade não entendemos apenas essas constantes alusões a lugares e ruas de São Paulo que o autor generosamente semeou através de sua peça, recurso, no fundo, fácil e despido de maior significação, valendo mais, nas primeiras vezes, pelo efeito surpresa. Se *A Mulher do Próximo* se limitasse a isso, não passaria – como disse espirituosa e injustamente alguém – de uma dessas comediazinhas do interior onde são postos na berlinda o boticário, o chefe da estação etc. De fato, quando um autor começa a atingir de maneira mais penetrante a realidade, já é tempo de dispensar tais recursos, puramente exteriores e superficiais.

A fidelidade a que nos referimos é, portanto, outra: há no drama de Abílio Pereira de Almeida um quadro bem mais profundo, e nem sempre lisonjeiro, de São Paulo. O autor nada diz, mas sentimos por trás dos personagens, a atmosfera carregada de materialismo de uma metrópole dominada pela indústria e pelo comércio, e que, em plena crise de crescimento, não tem mais os fortes laços morais das cidades pequenas, sem ter atingido ainda esse arejamento de ideias, esse requinte de imaginação, mesmo no vício, que distingue as grandes capitais¹⁸⁴. (Grifo nosso)

O período que analisamos é marcado pela Guerra Fria e pela oposição ideológica entre os dois modelos políticos – o socialismo soviético e o capitalismo liberal norte-americano. Essa oposição envolveu os intelectuais e artistas que preferencial, em sua maioria, se colocavam ao lado das propostas socialistas chamadas de esquerdistas, o que pressupunha uma atitude estatista, nacionalista e de valorização popular. Essa polarização chegava ao teatro e à crítica teatral. Nesse sentido, podemos dizer que o teatro defendido por Silveira era mais afinado com as propostas “de esquerda”, enquanto Prado buscava uma maior neutralidade que não deixava de ser elitista e conservadora algumas vezes.

¹⁸⁴PRADO, Décio de Almeida, op. cit., pp.17, 18,19, 20 e 21.

Segundo Garcia, Décio de Almeida Prado se manteve como um crítico “preciosista” durante sua carreira evitando a todo custo a mistura entre temas políticos e artísticos o que lhe rendeu, segundo a autora, considerações severas que o acusavam de praticar uma crítica mais elitista e conservadora. A autora cita inclusive a posição da professora Iná Camargo Costa¹⁸⁵, que “exigia uma posição mais de esquerda” do crítico Décio de Almeida Prado em que ele se colocasse “ao lado do proletariado, do socialismo”¹⁸⁶. Essa postura de esquerda ressaltada por Iná Camargo seria, talvez, mais inclinada para Miroel Silveira que, apesar de não se manifestar claramente sobre suas preferências políticas, atuava de modo a se pensar que sua proximidade com as ideias de Iná Camargo eram mais evidentes. Já Décio de Almeida Prado permanecia na neutralidade, haja vista sua postura quando a classe artística decidiu devolver o Prêmio Saci em 1968, concedido pelo jornal *O Estado de S. Paulo* aos melhores do teatro. Na época, o jornal mantinha posições conservadoras, apoiando o governo militar e por tabela suas ações, como a censura, foco principal de combate da classe artística. E foi essa mesma classe artística que decidiu devolver os troféus, com o apoio de Décio de Almeida Prado que, na ocasião, decidiu abandonar a crítica teatral.

Percebemos que o TBC, que apareceu como uma evolução na cena brasileira, não deixa de trazer consigo o teatro de qualidade que antes eram desenvolvidos pelos amadores, e sua profissionalização foi decorrente do amadurecimento e da modernização teatral pela qual o país estava passando. Nesse sentido, ao considerarmos a formação da elite teatral, tomando como base alguns grupos que concretizaram a renovação do teatro brasileiro, percebemos que o TBC foi determinante para a formação do teatro brasileiro. Iniciando com *Os Comediantes*

¹⁸⁵Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo, onde é atualmente Professora Doutora Assistente, atuando em especial nos temas do teatro épico e dramaturgia nacional.

¹⁸⁶GARCIA, Maria Cecília, op. cit. p.152.

no Rio de Janeiro, com o *Grupo de Teatro Brasileiro do Estudante* (posteriormente Teatro Paulista do Estudante) de Paschoal Carlos Magno, com o *Teatro Experimental*, de Alfredo Mesquita e o *Teatro Universitário* de Décio de Almeida Prado, essa renovação foi que, segundo Roseli Fígaro, “consubstanciou com o TBC, que começou como local de apresentação para esses grupos amadores que despontavam tendo depois se profissionalizado”¹⁸⁷. Para a autora, deve ser atribuído a esses grupos o mérito da formação de uma linguagem teatral e de público, posição consoante com as ideias e convicções de Miroel Silveira:

A fundação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC não é o divisor de águas entre um teatro empostado, com ponto, com primeiro ator e atriz, e o teatro encenado naturalmente como representação da vida, visto que os grupos amadores já assim o faziam. O TBC vem coroar no circuito profissional um teatro que, de certa forma, já era realidade no circuito alternativo e popular, mesmo que a figura do diretor (encenador) e a preparação teatral fossem tímidas e/ou inexistentes¹⁸⁸.

Miroel Silveira incentivou autores nacionais e apoiou a lei que os protegia. Essa lei obrigava que as companhias encenassem um autor brasileiro para cada três estrangeiros. “E é bom não esquecer, enquanto estiverem vendo e ouvindo *A Raposa e as Uvas*, o autor da peça, o cenógrafo, o diretor e os intérpretes, é tudo brasileiro. Tão bons que muita gente seria capaz de dizer ‘não parece’. Não parece, mas é”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ FIGARO, Roseli. *Na cena paulista, o teatro amador*. Relatório final FAPESP, 2009.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ SILVEIRA, Miroel, op. cit., p.233.

Pós-TBC: Transformação e consolidação do teatro brasileiro

A década de 1950 se inicia com algumas transformações no panorama teatral em São Paulo. Novas companhias surgem, algumas delas saídas do TBC, que, impulsionadas pelo processo desenvolvimentista que repercutia no país passam a fazer um novo tipo de teatro, sem depender da alta rotatividade dos espetáculos ou de excursões sucessivas pelo país, mesmo assim, conquistam a fidelidade dos espectadores. Esta seria uma das contribuições do TBC, a descoberta e a ampliação do mercado de arte.

Nesses novos tempos é fundado por José Renato, em 1953, o Teatro de Arena, cuja ambição inicial era, segundo Décio de Almeida Prado, abrir caminho para os que iniciavam a carreira, propondo uma estrutura de palco já utilizada nos Estados Unidos com êxito: os atores ao centro e o público ao redor. Dessa forma, a convenção do palco italiano é substituída por essa nova proposta, que além de estabelecer uma relação diferente entre o espectador e o ator, passa a imprimir uma nova conotação para a função do espetáculo.

Na crítica *Teatro de Arena*, de abril de 1953 para o jornal Folha da Manhã, Miroel Silveira se mostra favorável ao grupo, apontando o diretor José Renato como um dos mais competentes de sua geração, e analisa a função do novo espaço cênico de forma a instruir o leitor/público, aproveitando para manifestar atento às próximas escolhas dos textos que serão encenados pelo grupo:

Por seus fundamentos, o teatro de arena se acha dotado de imensas possibilidades de comunicação. A proximidade do público (sempre ansioso por tornar-se personagem ou pelo menos participante), o realismo exigido para a interpretação, o preço infinitamente mais barato da *mise-en-scène*, tudo isso torna a solução da arena uma das mais viáveis para o presente e para o futuro do teatro, que aqui vive ameaçado por uma crise cíclica. Retorna-se às fórmulas caseiras dos gregos e da Renascença, quando os atores tinham pelo menos parte do público a rodeá-los. Não há dúvida de que se trata de uma solução cheia de vitalidade, e não mais de uma simples experiência artística

(...). Contudo, é preciso abrir um largo crédito ao talento e à sinceridade desse grupo, que se inicia, naturalmente desejoso de sobreviver, e forçado como todos a concessões de vária ordem. Vamos aguardar os próximos originais a serem escolhidos. Tennessee Williams é uma compensação refrescante, que deixa saldo para muitas e muitas concessões¹⁹⁰.

No final dos anos 1950, uma nova dramaturgia surge no Brasil. Com a chegada ao grupo, em 1956, de Augusto Boal, diretor de grande questionamento político, que passa a definir a programação do Arena, o grupo assume o objetivo principal de incentivar a dramaturgia nacional. Mas, apenas em 1958, com a encenação do texto de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam Black-tie*, influenciado pelo teatro épico de Bertold Brecht, que o Teatro de Arena passa a definir a função social do gênero. Segundo Mariângela Alves Lima, o “Arena define o que entende por nacionalismo e qual o tipo de espectador que pretende atingir”¹⁹¹.

Segundo Décio de Almeida Prado, o prestígio do grupo, porém, não se deu pela nova forma e sua relação entre os atores em cena. A presença de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, seria sim, responsável pelo sucesso e pela projeção do grupo. A respeito desse fato, escreve o crítico:

A projeção só lhe veio quando se juntaram a José Renato três jovens homens de teatro destinados a revolucionar a dramaturgia brasileira. Augusto Boal trazia dos Estados Unidos a técnica *playwriting*, no que diz respeito ao texto, e quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica, consequência já do “método *Stanislávski*”, difundido por intermédio do *Actors’ Studio* de Nova York. Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, por seu lado, ambos filhos de artistas esquerdistas, ambos ligados desde adolescência a movimentos estudantis, chamavam o teatro para a realidade política nacional, cuja temperatura começava a se elevar. Da interação entre esses elementos, artísticos uns, sociais outros, do jogo de influências, travado entre pessoas com pouco mais de vinte anos, na idade da maior incan-

¹⁹⁰ Idem, p. 70.

¹⁹¹ Dionysios, op. cit., p.26.

descência emocional e intelectual, resultou a fisionomia definitiva do Teatro de Arena¹⁹².

É nesse momento, com a encenação da peça de Guarnieri, que o Arena acaba por distanciar-se de alguns grupos anteriores, em especial do TBC. Se até então o teatro se preocupava com uma continuação, com o não desaparecimento, o Arena chega propondo uma profunda reflexão sobre a função do teatro como instituição social, repensando as ideias e os valores do passado já que era uma ferramenta importante na formação da cultura brasileira e na vida social:

[O Arena] Criou uma área de atuação inédita discutindo sobre um ângulo diferente os problemas do antigo conflito entre colonizador e colonizado. Entendia o processo de colonização através do estudo das relações de trabalho do sistema capitalista. Entendia também a independência cultural como um instrumento para eliminar a exploração de natureza econômica¹⁹³.

Essa nova geração de autores e diretores e o novo caminho aberto pela peça de Guarnieri impulsionam a encenação de novos textos nos quais o teatro assume um papel crítico da efervescência política vigente e participa do processo de mudança que se instaurava na sociedade brasileira. “O Teatro de Arena ganhou uma aura de trincheira de luta contra as mazelas do sistema, atraiu plateias de esquerda, estudantes universitários dispostos a derrubar o regime”,¹⁹⁴.

Embalado pela abertura proporcionada pelo Teatro de Arena, surge o Oficina, fundado na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, por José Celso Martinez Correa, Renato Borghi, Jairo Arco e Flexa, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad entre outros integrantes. Re-

¹⁹² PRADO, Décio de Almeida, op. cit., p.63.

¹⁹³ Idem, p.27.

¹⁹⁴ GARCIA, Maria Cecília, op. cit., p.205.

nato Borghi¹⁹⁵ conta que o quê o aproximou de Zé Celso foram as afinidades descobertas entre ambos, que pretendiam romper com os padrões da classe média. O grupo iniciou suas atividades encenando peças escritas pelos próprios integrantes, como *Vento Forte para um Papagaio Subir*, de autoria de José Celso e *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles. Esses dois textos formaram o primeiro espetáculo do Grupo Oficina Amador, contando com a participação dos estudantes de Direito. Diferentemente do Teatro de Arena, que buscou desde seu início constituir um teatro genuinamente nacional, levando ao palco questões sobre o esquerdismo, o nacionalismo e algumas acepções do populismo, o Teatro Oficina surge, segundo Borghi, amparado nos anseios dessa geração que esperava um novo acontecimento. “A peça representava tudo que a nossa geração queria: libertação dos valores da família, conflito de gerações”, conta Borghi¹⁹⁶.

Mas o apogeu do Oficina se daria em 1967, quando o grupo leva aos palcos o texto de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, inovando em linguagem e estética aquilo que se conhecia até então no teatro brasileiro. A força do texto de Oswald, permeado pelos diálogos irreverentes, somada à estruturação dos personagens, construía uma crítica ferrenha à burguesia brasileira a partir de uma abordagem distinta da que se conhecia até aquele momento.

Todo o espetáculo foi inspirado no manifesto antropofágico de Oswald de Andrade. Queríamos dar porrada na elite intelectual com um deboche irado, irreverência e postura anárquica; tocar o âmago das consciências tanto da direita como da esquerda; questionar o próprio Teatro e seu público. Era um grito, um berro do Oficina. Nossa musa foi Chacrinha, símbolo máximo da breguice brasileira. O espetáculo encerrava ao mesmo tempo ritualismo e pornografia¹⁹⁷.

¹⁹⁵ SEIXAS, Élcio Nogueira. *Renato Borghi*: Borghi em revista. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Paulo, 2008. pp. 63 e 64.

¹⁹⁶ Idem, p. 63.

¹⁹⁷ Idem, p.128.

A passagem dos anos 1950 para os 1960 traz para os palcos brasileiros novos autores, diretores e companhias de teatro. Destacam-se os nomes de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Chico Buarque de Holanda, Paulo Pontes, José Celso Martinez Correa, José Renato, entre tantos outros, que solidificariam a dramaturgia brasileira.

A produção cultural de São Paulo prosperou após a criação do TBC, trazendo para a cena teatral e social, novas formas de “fazer teatro”. Percebemos ao analisarmos a atuação das novas companhias pós-TBC, que muitas delas se apropriaram de valores já introjetados em nossa cultura pelas companhias filodramáticas, que influenciaram a formação do teatro amador paulista, a quem Miroel Silveira dedicou uma atenção especial. Fígaro¹⁹⁸ ressalta em sua pesquisa que as peças apresentadas, em sua maioria, eram de clássicos, mas que não buscavam a perfeição estética. O objetivo dessas apresentações e assim como a escolha do texto buscavam aproximar a plateia, educando-a para o novo ambiente e a manutenção dos sentimentos de coletividade, que garantiria uma vida social entre os imigrantes, sendo que esses espetáculos, normalmente, eram precedidos de bailes destinados à confraternização e à arrecadação para um fundo beneficente.

Por outro lado, essas companhias desenvolveram também o teatro operário, de natureza ideológica, que buscava a adesão à luta de classes assim como a propagação de seus ideais de resistência. Era um teatro político, o qual anos mais tarde veríamos encenados nos palcos através dos textos de Gianfrancesco Guarnieri e nos vários espetáculos do Teatro de Arena.

Miroel Silveira também aponta a retomada de alguns nomes do antigo teatro, tão criticados no passado, que haviam deixado uma experiência cênica reaproveitada pelos novos grupos:

¹⁹⁸ FIGARO, Roseli, op.cit..

José Renato passou anos na Escola de Arte Dramática aprendendo teatro, e faz com seu teatro de Arena um belo esforço de encenação moderna, revolucionária, mesmo. Porém, quando o bolso aperta anuncia com “Dias Felizes” (pecinha leve, água com açúcar) nada mais nada menos que “Temporada de Gargalhadas” – imitando seus tão criticados antecessores, Procópio Ferreira e Alda Garrido, que costumavam há vinte anos atrás iniciar seus anúncios com o clássico “Rir – Rir – Rir!”¹⁹⁹.

Percebemos também, que as críticas de Miroel Silveira relacionadas ao elitismo cultural assim como à burguesia, em especial a transcrita acima (*Contra o grã-finismo em arte*), parecem ter sido levadas à risca, particularmente pelo Teatro Oficina quando encena *O rei da vela*.

Não há melhor maneira de concluir esses três blocos comparativos entre as posições expressas em críticas por Miroel Silveira e Décio de Almeida Prado sobre a evolução do teatro brasileiro, senão com as próprias palavras de Miroel Silveira, em seu livro *A Outra Crítica*:

Minha posição, algo quixotesca numa ocasião em que todas as águas corriam para o mar vitorioso do TBC, hoje me conforta pela satisfação de verificar que permaneci ao lado dos menos poderosos; que a maioria dos encenadores italianos “neorrealistas” que vieram olhar com pouco caso nosso teatro, acusando-o de comercial e esteticamente atrasado, essa maioria acabou fazendo aqui mesmo comediazinhas boulevardières e hoje pode ser apreciada nos canastrônicos filmes tipo 007 ou nas pornô-chanchadas peninsulares: ao passo que a cena brasileira, através dos caminhos de Boal, José Celso, Gianfrancesco, Lauro César Muniz, Chico Buarque, Paulo Pontes, Ariano Suassuna, Plínio Marcos, Jorge Andrade, Renata Pallottini, e tantos outros, alcançou um rigor e uma maturidade realmente admiráveis; e que Ziembinski, além de pai de nosso moderno teatro, ainda hoje continua seu guardião, e seu mestre²⁰⁰.

¹⁹⁹ SILVEIRA, Miroel. Contradições do nosso teatro. *Revista do teatro*. São Paulo, Julho/Agosto. s.d.

²⁰⁰ SILVEIRA, Miroel, op. cit., p.13.

Capítulo 6:

Miroel Silveira: o Arquivo Miroel Silveira

O Arquivo Miroel Silveira dentro da história

São Paulo, durante os quarenta anos que abrange o Arquivo, passa de república cafeeira para metrópole industrial, principal centro econômico do país e, posteriormente, cultural:

Pela composição das forças políticas de nossa elite econômica e dirigente, a revolução de 1930 foi consolidada por um período de autoritarismo de Estado. A denominada era Vargas (1930-1946/1950-1954) foi responsável por grande parte dos avanços amealhados na economia, na organização da educação, da cultura e da saúde. (...) Os meios de comunicação de massa, especificamente a televisão, nos anos de 1960, tornam-se espaços de produção artístico-cultural, voltados às camadas médias da população. A cidade é um cenário transformado pela industrialização, pela cultura de massa e o consumo²⁰¹.

²⁰¹ FÍGARO, Roseli, op. cit..

Na época do pós-guerra, quando se instaurou um período de democracia, houve uma oscilação entre o projeto nacional popular e o liberal, sendo que o movimento artístico também se comportava de maneira ambígua. A nova política do Estado Novo objetivou regulamentar e subsidiar a ação do movimento social fosse ele sindical ou cultural, sendo que, concomitantemente ao reconhecimento e ao apoio que eram oferecidos, o controle e a influência retratavam o quadro dessa nova política.

É criado durante o governo Vargas, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), pelo decreto-lei de n.92, de 21 de dezembro de 1937, vinculado ao Ministério da Educação e da Saúde e que visa à construção de teatros no país, assim como à organização das companhias de teatro. Além disso, estimula a criação dos grupos amadores e de teatro infantil.

Com o objetivo de assegurar sua política de censura, Getúlio Vargas centraliza todas as atividades burocráticas de controle e fomento das manifestações artísticas e dos meios de comunicação num único órgão. Assim é criado, em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que passa a acumular funções de:

(...) propaganda, publicidade, informação, documentação e pesquisa, publicações, promoção da cultura em escolas e quartéis, controle e fiscalização de espetáculos, censura prévia de jornais e diversões públicas, regulamentação de contratos de trabalho por empresas culturais, produção e distribuição de filmes, defesa do idioma, incremento do turismo no país e muitos outros assuntos, como a difusão de boletins meteorológicos²⁰².

No que se refere ao teatro, a função do DIP era a de fiscalizar os locais das apresentações dos espetáculos, o registro do contrato dos artistas e a concessão de prêmios, além de desempenhar a função de censura prévia aos textos que seriam apresentados.

²⁰² COSTA, Cristina. *A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira: um estudo sobre censura, teatro e indústria cultural em Portugal e Brasil, na primeira metade do século XX*. Relatório Final de Pesquisa em Nível de Pós-doutorado, São Paulo, 2008.

Ao final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o DIP é extinto. No ano seguinte, é criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, tendo como sede o Rio de Janeiro e sucursais espalhadas nos diversos estados brasileiros, responsáveis pela censura da produção artística. Essa descentralização endureceu a censura no sentido burocrático, característica que perdurou por vinte anos. Mesmo com a presença do órgão censor, não se conseguiu impedir movimentos de renovação artística no país, entre eles as experiências como as d'*Os Comediantes*, do Teatro Brasileiro de Comédia e do Teatro de Arena.

Em 1953 é criado o Conselho Municipal de Teatro e, meses mais tarde, a Comissão Estadual de Teatro. Segundo Roseli Fígaro, essas instituições repassavam os recursos públicos aos grupos teatrais cuidando inclusive dos prédios destinados aos teatros municipais e estaduais:

Em 1953, por inspiração no Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro, o prefeito de São Paulo, Lino Mattos cria o Conselho Municipal de Teatro. Em 1956, o Conselho foi transformado em Comissão Municipal do Teatro, composta por Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Clóvis Garcia, Alfredo Mesquita, Gianni Ratto, Sérgio Cardoso, Waldemar Seyssel e o conhecido censor J. E. Coelho Neto. Em agosto do mesmo ano, por meio do decreto no. 26.348, o Governo do Estado de São Paulo cria a Comissão Estadual de Teatro²⁰³.

Apesar das mudanças políticas a partir de 1950, período em que se instaura a democracia, todas as peças teatrais eram submetidas à censura. Segundo Décio de Almeida Prado, o período pós-Revolução de 1930 seria um dos mais difíceis para o teatro brasileiro, que teve na ação da censura, o controle da produção artística levada aos palcos brasileiros:

²⁰³ FÍGARO, Roseli, op. cit.

Com relação ao teatro, a perspectiva também mudara. A pequena abertura ensaiada logo após 1930 desaparecera. Caíra sobre nosso palco, tão acostumado à censura em seu penoso calvário histórico, um dos mais pesados regimes censórios que ele já conheceu. Durante alguns intermináveis anos, tudo seria proibido, até referências à guerra de que então o Brasil já participava²⁰⁴.

Mas, com o golpe militar de 1964, quem passa a exercer a censura no país é o Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS), que daria início, segundo Costa, ao período mais nefasto da repressão política, ideológica e artística do país. Inicialmente realizada pelos órgãos estaduais, a censura passou, com o AI-5, assinado em dezembro de 1968, a ser centralizada pelo governo federal. Tem início a perseguição dos meios de comunicação assim como da prática artística:

Inicia-se o período de pior conflito entre o governo militar e a classe teatral que, madura e organizada, produz as melhores páginas de sua história e manifesta-se abertamente contra a repressão que aposenta um projeto político nacionalista e democrático. A contribuição do teatro na luta pela liberdade e pela democracia, sob a forma de produção de textos, apresentações e atitudes políticas assumidas pelos artistas ainda está para ser plenamente analisada²⁰⁵.

A abertura política no final da década de 1970 prenuncia o fim da ditadura militar. Em 1985, Tancredo Neves é eleito indiretamente Presidente da República. Aos poucos os ventos democráticos retornam, culminando com a extinção da censura em 1988, a partir da promulgação de uma nova Constituição. O DOPS é extinto, assim como os Serviços de Diversões Públicas Estaduais. A única restrição que restaria é a da censura de classificação por idade.

²⁰⁴ PRADO, Décio de Almeida, op. cit., p. 33.

²⁰⁵ COSTA, Cristina, op. cit., p.184.

O Arquivo Miroel Silveira

O estudo da biografia de Miroel Silveira e a análise de suas obras revelam um homem engajado na vida cultural e artística de São Paulo que viveu o teatro e fez dele a sua “religião” – ele se autodenominava “operário do teatro”. Atuou como defensor e produtor de arte na sociedade de seu tempo, o que ecoa nos dias de hoje. Um homem que defendia o nacional, o popular, e que reconhecia a importância da influência estrangeira sem artificialismos, exageros ou excesso de admiração que soube demonstrar em sua tese de doutorado. A maior prova de engajamento e defesa da cultura e do teatro foi seu ato de resgatar o conjunto de peças arquivadas pelo Departamento de Diversões Públicas de São Paulo (DDP), pertencente à Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, em 1985, quando o acervo quase teria sido destruído, não fosse sua consciência da importância desse material. Encaminhou daí o acervo para a Universidade de São Paulo, documentação inicialmente guardada no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, e que foi, mais tarde, destinado à Biblioteca onde recebeu em justa homenagem, o nome do patrono: Arquivo Miroel Silveira.

Formado por um conjunto de processos de censura prévia ao teatro, o Arquivo Miroel Silveira engloba várias fases da história brasileira: a Velha República, o Estado Novo e a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), o período pós-guerra e a redemocratização, os “anos dourados” com o então presidente Juscelino Kubitschek, o Golpe Militar e a promulgação do AI-5 até 1970, quando a censura é federalizada.

Por dentro do Arquivo

O conjunto de documentos que compõem o Arquivo Miroel Silveira está ordenado de acordo com o número atribuído pelo Departamento de Diversões Públicas (DDP) e, de forma geral, cada um desses processos contém uma peça de teatro completa, datilografada ou impressa (sendo que em alguns processos há duas cópias do mesmo texto), uma autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) ou órgão similar, um requerimento de censura submetendo a peça teatral para a avaliação e o certificado de censura.

Além dos processos, acompanham a coleção do Arquivo Miroel Silveira, aproximadamente 5.800 fichas com as seguintes informações: nome da obra, gênero, autoria, tradução, adaptação, número de atos, número de quadros, requerente, responsável, data da censura, número, censor, observações sobre a obra, número de registro, livro, folhas, observações, sendo que muitas dessas fichas não são integralmente preenchidas, constando, em muitas delas, somente o nome da obra.

NOME: MARTIR DO CALVÁRIO (o)	GENERO DRAMA	Número do registro
AUTORIA EDUARDO GARRIDO		2
TRADUÇÃO		Livro C Fls. 1
ADAPTAÇÃO RAUL OLIMÉCHA		Observações: <i>h</i>
		Valido até 1-9-1947
NÚMERO DE ATOS: 2	NÚMERO DE QUADROS 12	
REQUERENTE ALCIBIADES PEREIRA	RESPONSÁVEL pelo "CIRCO ALCIBIADES"	
DATA DA CENSURA: 1-9-942	NÚMERO: 119	
CENSOR: JASON B. MOURA		
OBSERVAÇÕES:		

Foto 14a Frente da ficha referente à peça Martir do Calvário (DDP0002) de Eduardo Garrido.

CERTIFICADOS EXPEDIDOS				
REQUERENTE	RESPONSÁVEL	Data	Número	OBSERVAÇÕES
CIRCO CRUZEIRO	A. TOLEDO CARVALHO	16-4-43	119-Rev.	Circ. Pôrto Alegre 1329
CIRCO TEATRO JUCA PATO	MARIO TAMBURRO	-	-	
CIRCO T.8 IRMÃO MELLO	ALFINO MELLO	29-4-43	119-Rev.	
Circo I. Galeguito	José Maria Galego	27-10-43	119-Rev.	
Circo Vira-Vira	Maria Oliveira Molin	18-12-44	119-Rev. 0. Mariano	
Circo T. Di Lauro	Atilio Caconelo	25-6-46	119	Revista - Luiz Viegas
PAV. AZUL N° "3"	Cicero Mendes	22-4-46	119-	Revisão-Luiz Viegas.
(Proc.n.13.227/46, ref. pedido revisão censura, devolv. p. arquiv° em 22-4-1946)				
CIRCO TEATRO UMUARAMA	Antonio D. Pereira Jr	25-4-46	119-	Revisão-Luiz Viegas.
(Proc.n.13995/46, ref. pedido revisão de censura, devolvido p. arquiv° em 25-4-46)				
CIRCO T. ARTISTAS UNIDOS	José Gomes	25-4-46	119-	Revisão-Luiz Viegas.
(Proc.n.13756/46, ref. pedido revisão censura, devolvido p. arquiv° em 25-4-46)				
CIRCO RUBI	LINDOLFO JOSE ROSA	4-7-46	119-	R. Luiz Viegas.
Proc.n.22653/46, ref. pedido revisão de censura, devol. p. arquiv° em 4-7-46				
CIRCO T. CAMBUCA	JOSE ROSA SOBRINHO	1-10-46	119-	R. Luiz Viegas.
(Proc.n.34708/46, ref. pedido revisão censura, devolv. p. arquiv° em 2-10-1946)				

Figura 14b Verso da ficha referente à peça Martir do Calvário (DDP0002) de Eduardo Garrido

É possível, por meio dessa documentação, identificar dados sobre a autoria, tradução, requerentes, companhia teatral, locais e datas previstos para a apresentação, nomes dos censores e chefes de divisão responsáveis pelo processo, datas de solicitação da censura e a composição do elenco, assim como informações sobre a montagem, entre elas, sobre a direção dos espetáculos.

Foto 15 Originalmente os processos estavam encadernados em 414 volumes que hoje compõem o Arquivo Miroel Silveira.

Foto 16 Detalhe do volume aberto

Foto 17 Processo já desmontado e higienizado

Foto 18 Estantes deslizantes que hoje acomodam os processos do Arquivo Miroel Silveira

É inegável a riqueza desse arquivo tanto para a Universidade de São Paulo como para a sociedade em geral. São mais de 6.000 peças teatrais em diversos idiomas, sendo que a predominância, obviamente é do português – tanto o de Portugal como o do Brasil. A influência estrangeira em nossos palcos também é constatada por meio dos vários registros de obras de grandes autores universais, entre eles Oscar Wilde, Agatha Christie, Molière, Luís de Camões, Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes e muitos outros que figuram entre os autores estrangeiros aqui representados seja por um texto original, adaptado ou traduzido.

No quadro abaixo, aproximamos o total de textos, em diversos idiomas, constantes no Arquivo Miroel Silveira. É importante salientar que muitos desses textos vêm acompanhados de uma tradução ou de um resumo traduzido. Nem todos os textos estão no idioma de origem e, embora a catalogação de todos os processos não esteja completa, já foi elaborado um quadro de distribuição por idioma:

Tabela 1 Idomas presentes nas peças e sua distribuição no Arquivo Miroel Siveira

Idioma de origem	Número de processos (aproximados)
Alemão	85
Árabe	21
Armênio	18
Francês	73
Hebraico	16
Húngaro	23
Inglês	67
Italiano	583
Japonês	15
Lituano	32
Português (Brasil/Portugal)	5.259
Outros (Espanhol, Grego, Ídish, Polonês, Tcheco)	13
Total Aproximado	6.205

Um exemplo, no que se refere à presença de artistas nacionais, que são sua maioria, encontra-se textos de autores brasileiros do século XIX, como é o caso de Artur Azevedo – *O Dote* (DDP0450) e *A Capital Federal* (DDP5908), entre mais treze ocorrências do autor – assim como nomes conhecidos nos dias atuais e que migraram para outros meios, como Max Nunes, compositor carioca e humorista que iniciou sua carreira na Rádio Guanabara, passando posteriormente para Rádio Nacional, onde atuou como criador e redator do programa humorístico *Balança mas não cai*, na década de 1950. Em 1962, migrou para a televisão, para TV Excelsior e, posteriormente, para a Rede Globo. No Arquivo, encontramos peças de sua autoria do gênero Teatro de Revista, como *Balança mas não cai* (DDP3116), de 1951; *Uma pulga na camisola* (DDP3502), de 1953; *Brotos em camisa* (DDP4006), de 1955, entre outros títulos.

Outros grandes nomes da dramaturgia nacional estão presentes no AMS. A título de exemplo para revelar a diversidade desses autores, citamos Nélson Rodrigues (*Viúva porém honesta* (DDP6110), *Senhora dos Afogados* (DDP3930), *Perdoa-me por me traíres* (DDP4469)), Plínio Marcos (*Navalha na Carne* (DDP6070), *Reportagem de um tempo mau* (DDP5749), *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar* (DDP5862)), Gianfrancesco Guarnieri (*A Semente* (DDP5157), *Arena conta Tiradentes* (DDP5995), *O Filho do cão* (DDP6100)), e Jorge Andrade (*A moratória* (DDP3961), *Os ossos do barão* (DDP5355), *Vereda da salvação* (DDP5569)), além de tantos outros elementos atuantes na construção da cena paulista.

Miroel Silveira foi um defensor do teatro nacional e provavelmente enxergou na documentação que hoje compõe o Arquivo um instrumento de preservação de uma parte da história da dramaturgia brasileira. Através de pesquisas realizadas no MAS, vemos uma expressiva manifestação do circo-teatro (1.088 processos), assim como do Teatro Musicado (1.640 ocorrências) e do Teatro de Revista (1.033), gêneros que são de grande importância para a compreensão da circularidade cultural promovida pelos artistas que migravam do teatro para o rádio, para a televisão e para o cinema.

Podemos também constatar a presença do teatro amador que teve importante participação na formação do campo artístico do teatro brasileiro, e em que a participação de imigrantes italianos e de outros países contribuiu de forma determinante para o desenvolvimento da cena cultural e teatral paulista. Como professor e pesquisador, provavelmente, ao trazer esses documentos para a Universidade de São Paulo, Miroel Silveira vislumbrou nos quarenta anos que o Arquivo cobre, uma fonte imensa de informações passíveis de serem transformadas em conhecimento.

Toda essa movimentação, tanto nos palcos como na sociedade brasileira, é perfeitamente indetectável a partir da análise dos processos presentes no Arquivo Miroel Silveira. Sua própria presença é detectável, como aponta o levantamento abaixo:

- Conteúdo relacionado à Miroel Silveira no Arquivo²⁰⁶;
- Balanço Geral;
- Total de ocorrências na base de dados do Arquivo contendo Miroel Silveira: 21;
- Peças traduzidas por ele: 15;
- Peças de própria autoria: 5 (sendo duas em conjunto);
- Peças em que ele aparece apenas como requerente²⁰⁷: 3;
- Alguns dados dos Processos;
- Gênero: 16 comédias, 4 dramas, 1 infantil;
- Companhias requerentes das peças relacionadas a Miroel Silveira (sejam peças de autoria de Silveira, como dos textos traduzidos por ele);
- Companhia Nicette Bruno (2 requerimentos);
- Companhia Bibi Ferreira (2 requerimentos);
- Alexandre Marcelo Polloni, pela própria empresa, pela Companhia Maria Della Costa e pelo Teatro Popular de Arte (5 requerimentos);
- Companhia Dercy Gonçalves (2 requerimentos);
- Zilco Ribeiro, requerente de peça e colaborador de autoria;
- Companhia Graça Mello (3 requerimentos).

Há ainda uma série de companhias como Aliança Francesa (teatro amador), Teatro Paulista Contemporâneo, Companhia João Rios, Teatro Experimental de Jovens, Empresa Silvio Checcia, Companhia Eva Todor e Sociedade Cível Cacilda Becker.

²⁰⁶ BELDA, Juliana. *Miroel Silveira, um homem de seu tempo*. Relatório final para a bolsa Ensinar com Pesquisa, vinculada à Pró-reitoria de Graduação da Universidade de São Paulo, 2008.

²⁰⁷ Aquele que requer formalmente a censura a um determinado texto.

Tabela 2 Quantidade de apresentações de peças contendo a participação de Miroel Silveira por ano

As pesquisas desenvolvidas a partir da documentação constante no Arquivo fornecem subsídios para se conhecer e compreender a trajetória do teatro brasileiro no período de 1930 a 1970, seus reflexos na formalização discursiva da televisão, que chegou ao país em 1950, constatando a pluralidade da produção cultural paulistana. É nesse sentido que procuramos ressaltar a importância do papel do AMS e do gesto de Miroel Silveira, que possibilitou para as novas gerações a recuperação e a reconstrução de um passado coletivo, em que várias releituras da nossa história podem ser propostas.

Miroel Silveira: professor, homem público de teatro

Como vimos, Miroel Silveira participou ativamente da cena artística e cultural brasileira como redator, crítico, consultor literário, tradutor, adaptador, roteirista, argumentista e teatrólogo. Foi esse homem orquestra²⁰⁸ que passa a fazer parte do quadro dos docentes da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) em 1968, como professor da disciplina de Teatro Brasileiro, no Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão (CTR), sendo mais tarde o primeiro professor titular em Direção Teatral, assim como o primeiro doutor em artes, em 1973.

Como professor da ECA foi incansável, trabalhando ativamente em eventos culturais e em cargos administrativos no Departamento, sendo o fundador do TECA, Laboratório Teatro da Escola de Comunicações e Artes da USP e membro da Comissão planejadora do TUSP, Teatro da Universidade de São Paulo. Aposentou-se em 1984, mas assumiu em 1985 a direção da Escola de Arte Dramática (ECA/USP), dirigindo *Natan, o sábio*, de G. Lessing, apresentada em escolas estaduais.

Foto 19 Miroel Silveira em entrevista para a coleção Depoimentos II (Fonte: Funarte – Rio de Janeiro, 1977)

²⁰⁸Expressão utilizada na Banca de qualificação pelo Prof. Dr.Ferdinando Martins, para designar o homem múltiplo que foi Miroel Silveira.

Sua paixão pela arte fez com que transitasse por órgãos do Estado, sendo nomeado, em 1969, Presidente da Comissão que elaborou a Lei sobre o Patrimônio Histórico do Estado; presidente da Associação Paulista de Críticos de Arte (1975/1976); presidente da Comissão Estadual de Circos da Secretaria de Cultura (1976/1979); promotor dos festivais Piolin I, II e III de Artes Circenses (1977/1979) e fundador da Escola Piolin de Artes Circenses da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (1980).

Miroel Silveira enxergou a riqueza do acervo que compõe o arquivo que hoje leva seu nome e do conhecimento passível de ser extraído da memória que ele preserva. Graças a seu gesto, diversas pesquisas são desenvolvidas em torno da documentação, trazendo à luz a história do teatro amador, do circo-teatro, do teatro político, do religioso, do teatro português, do italiano e da censura e sua ação no controle de produção cultural brasileira. Pesquisas feitas por alunos do ensino médio, graduandos, pós-graduandos, doutores, professores, interessados em geral, enfim, a abrangência do Arquivo é infinita. São pesquisadores que cultivam os mesmos princípios que Miroel Silveira cultivava em relação ao teatro paulista, pensando essa arte como um elemento de transformação social, política e humana.

Conclusões

As informações que os acervos carregam em si preservam um pedaço da história e são vistos por historiadores, arquivistas, antropólogos, sociólogos e outros pesquisadores como uma fonte para a produção de conhecimento. “Não preservam segredos, vestígios, eventos e passados, mas abrigam marcas e inscrições a partir das quais devem ser eles próprios interpretados”²⁰⁹. O Arquivo torna-se então uma espécie de instituição que guarda e classifica esse conhecimento tornando-o acessível para outras gerações futuras sob forma de um repositório dos acontecimentos passados:

“A etnografia do arquivo assenta nas anotações relativas a correspondências, analogias, regularidades, remissões, ou o seu reverso, que o arquivo disponibiliza. Isto é, assenta nos registros de outrem das suas próprias experiências, historicamente circunscritas, na maioria dos casos não controláveis por aces-

²⁰⁹CUNHA, Olívia Maria Gomes. *Tempo imperfeito: uma etnografia de um arquivo*. Artigo para revista eletrônica Mana, vol.10, nº2. Rio de Janeiro, 2004.

so directo, “naturalizadas” (nas classificações e ordenação) pela estrutura determinada pelo arquivo”²¹⁰.

O Arquivo Miroel Silveira é um retrato da política instaurada por Getúlio Vargas quando, segundo Costa²¹¹, influenciado pelas doutrinas nazi-facistas, tentou organizar e controlar o meio artístico através da censura, ceifando o momento de maior vigor e de relevante renovação estética no Brasil moderno. A riqueza e a originalidade do *Arquivo Miroel Silveira* (AMS) e seu processo histórico estão em cada processo aberto, nos quais visualizamos toda a formação desse acervo ocorrido no início dos anos 1940, quando a Divisão de Diversões Públicas (DDP) do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo – este diretamente subordinado ao órgão estadonovista DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) – começou a encadernar, em volumes, documentos oriundos dos processos de censura prévia das produções teatrais do estado, os quais a divisão possuía desde 1926. Ao fim do regime instaurado por Getúlio Vargas, a censura prévia permaneceu ativa, ficando a cargo das Secretarias Estaduais de Segurança Pública até 1968, ano em que a censura estadual passa para a esfera Federal.

A história não acaba no arquivo, ao contrário, pode gerar desdobramentos produzidos pelos conteúdos de cada um deles. Os arquivos contêm as ideias das pessoas que o preservaram e, no caso de Miroel Silveira, podemos perceber que seu olhar não era apenas de um homem de teatro, e de alguém que carregava uma preocupação humanista uma vez que foi responsável por resgatar esse material da Divisão que exercia um controle social e por trazê-lo à Universidade. Esse ato, além de preservar parte da história, estimulou a produção de várias

²¹⁰ PORTO, Nuno. O museu e o arquivo do Império. In: BASTO, Cristiana; ALMEIDA, Miguel Vale de, e FELDMAN-BIANCO, Bela. *Trânsitos Coloniais – diálogos críticos luso-brasileiros*. Campinas (SP): UNICAMP, 2007, p.127.

²¹¹ COSTA, Cristina. *Censura em Cena*. Op. Cit.p.55

pesquisas vinculadas ao Arquivo nos mais diversos níveis, proporcionando uma releitura científica desse acervo.

Cada etapa de levantamento da atuação de Miroel Silveira na cena teatral demonstrou várias qualidades desse “homem orquestra”, sobretudo seu enorme talento para detectar tendências e oportunidades: Miroel Silveira, que iniciou carreira num escritório de advocacia, antecipou-se a mudar seu próprio futuro, tornando-se um artista; ao conhecer a importância de dramaturgos estrangeiros, traduziu-os; viu o futuro das companhias teatrais e transformou-as; viu o futuro do ensino da arte e lecionou; viu o futuro em documentos teatrais do período ditadura e resgatou-os.

Apesar dessa relação com o futuro, Miroel Silveira não destoou dos homens de sua época – sensíveis a mudanças – e, de certa forma, visionários. Pessoas que, atentas ao momento favorável, mudaram o paradigma do teatro no Brasil. O artista viu na cultura de massa uma oportunidade de introduzir a sua referência pessoal, que vinha da cultura popular. Ao contrário do que ocorre no teatro, em que essa referência não só é incompreendida como rechaçada – à qual responde, como crítico, na mesma altura, acusando-a de elitizada – nos meios de comunicação de massa ele passa a ser agente da apropriação da cultura popular. Por esse mesmo motivo é incompreendido pelo meio teatral, que perfaz a cena paulista a partir de referências europeias, de teóricos e dramaturgos da vanguarda teatral, que emprestam a base para um teatro compreendido como “nacional”. O teatro “elitista”, ao se defender das influências do teatro popular, acaba invalidando boa parte dos gêneros que fizeram sucesso antes dele que, por sua vez, mereceram a atenção de Miroel Silveira. O Teatro de Revista (que Miroel Silveira dirigiu), o circo-teatro (que Miroel Silveira defendeu quando presidia a Comissão Estadual de Circo, em 1976) e os filodramáticos (por ele estudados em seu doutoramento), foram alguns desses gêneros populares.

Nesse sentido, Miroel Silveira, à sua maneira, um autor que atua como produtor, age de forma distinta daqueles que defenderam o teatro nacional uma vez que é a voz destoante que se volta à massa popular urbana. Martín-Barbero aponta fenômeno similar ao analisar Walter Benjamin:

Pues la masa, para W. Benjamin, la matriz de una nueva percepción, ya que “el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación”. No importa si ante ese nuevo sensorium, que se hace especialmente manifiesto el cine, los críticos disparen toda la batería (y la beatería) de su descalificaciones, pues las críticas al cine que recoge Benjamin de los periódicos de su época son las mismas que la mayoría de los intelectuales le hace hoy a la televisión, y frente a las cuales la toma de posición de Benjamin es aun hoy tan radicalmente escandalosa como lo fue en su tiempo²¹².

Nesse embate entre a massa e o intelectual, Miroel Silveira acomodou a sua contribuição à cena paulista. Foi nas suas contradições, como artista, e nas contradições entre a arte cênica e os meios de comunicação de massa que construiu a sua carreira, trabalhando com um espaço de “tensiones fecundas entre residuos y emergências, entre contemporaneidades y destiempos, um espaço de des-ordenamiento cultural”, como aponta Martín-Barbero.

²¹² MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Nuevas visibilidades de lo cultural y nuevos regímenes de lo estético*, p. 9. Artigo incluído na apostila do curso ministrado na Escola de Comunicações e Artes da USP em 2009.

Referências Bibliográficas

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura – São Paulo no meio do século XX*. EDUSC: São Paulo, 2001.
- AUDRÁ JÚNIOR, Mauro. *Cinematográfica Maristela, Memórias de um Produtor*. Editora Silver Hawk: São Paulo, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. Perspectiva, São Paulo, 2007.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2009.
- BRASIL, Marcio. *O grupo escolar Visconde de São Leopoldo e a escolarização de Vila Marcuco durante a primeira República*. 2008. 148f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Católica de Santos, 2008.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. vol. II. Editora José Olympio: Rio de Janeiro, 1954.
- CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Lúcia Helena e SACCHETTA, Vladimir. *São Paulo: Metrópole em trânsito - Percursos urbanos e culturais*. São Paulo: Senac, 2004.
- CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. Perspectiva: São Paulo, 2002.
- COSTA, Maria Cristina C. *Censura em Cena – Teatro e Censura no Brasil*. Imprensa Oficial/Edusp: São Paulo, 2006.
- _____. *A cena paulista: dos palcos para as telas*. Relatório FAPESP, São Paulo, Março 2006.
- _____. *Como Helena Silveira vê TV*. Intercom – GT Ficção Televisiva Seriada, 1997.

- _____. *A presença portuguesa no Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP: um estudo sobre censura, teatro e indústria cultural em Portugal e Brasil na primeira metade do século XX*. Relatório final de pesquisa de pós-doutorado apresentado ao Instituto de Estudos Jornalísticos da Universidade de Coimbra, 2008.
- Depoimentos II (Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado, Henrique Oscar, Luiza Barreto Leite, Miroel Silveira, Paschoal Carlos Magno e Van Jafa), Ministério da Educação e Cultura, Fundação Nacional de Arte, Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro, 1977.
- DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Serviço Nacional do Teatro: Rio de Janeiro, 1975.
- ELIAS, Norberto. *O processo civilizador*: Volume 1. Uma história dos costumes. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1990.
- FARIA, João Robero. Machado de Assis leitor e crítico de teatro. *Estudos Avançados*, vol.18, n.51. São Paulo, Maio/Agosto, 2004.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. Edusp: São Paulo, 2007.
- FELIX, Moacyr (org.). Ênio Silveira, arquiteto das liberdades. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1998.
- FIGARO, Roseli. Na cena paulista, o teatro amador – Circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945). Ícone Editora: São Paulo, 2008.
- _____. Na cena paulista, o teatro amador. Relatório final FAPESP, São Paulo, 2009.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema*. O caso Vera Cruz. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, s.d.
- GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida - Produção cultural e sociabilidade em São Paulo - 1940-1950*. Editora Senac: São Paulo, 1998.
- GARCIA, Clóvis. *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Paulo, 2006.
- GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais - Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*. Editora Mackenzie: São Paulo, 2004.
- GUZIK, Alberto e PEREIRA, Maria Lucia (org.). *DIONYSIOS*. Vols. 24 e 25. Ministério da Educação e Cultura SEAC/Funarte/Serviço Nacional de Teatro: Rio de Janeiro, 1980.
- LIMA, Rossini Tavares. *O Folclore na obra de escritores paulistas*. Coleção Ensaio. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1962.
- LUSTOSA, Isabel. *Insultos impressos: a guerra dos jornalistas na independência (1821-1823)*. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.
- MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. 2 ed. Editora Senac: São Paulo, 2000.

- MARIZ, A.S.; LIMA, G.C. Editora Civilização Brasileira: novos parâmetros na produção editorial brasileira. In: Márcia Abreu; Aníbal Bragança (org.). *Impresso no Brasil: 200 anos de livros brasileiros*. Edusp: São Paulo, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações - Comunicação, cultura e hegemonia*. 2 ed. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Nuevas visibilidades de lo cultural y nuevos regímenes de lo estético, p. 9. Artigo incluído na apostila do curso *Novas Sensibilidades: Entre Urbanias e Cidades*, Universidade de São Paulo, 2008.
- MATTOS, José David Lessa. *O espetáculo da cultura paulista*. Códex: São Paulo, 2002.
- MICHALSKI, Yan. Mauro Francini. In: *Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo*. Projeto elaborado para o CNPq, Rio de Janeiro, 1989.
- _____. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. Hucitec: São Paulo, 1995.
- NAGLE, Jorge. Educação e sociedade na Primeira República. DP&A: Rio de Janeiro, 2001.
- NUNES, Cassiano. *Vamos Ler Miroel Silveira*. Editora Cátedra/Instituto Nacional do livro: Rio de Janeiro/Brasília, 1983.
- PACCOLA, Carina. Jornalistas e opinião no surgimento da imprensa no Brasil e durante a ditadura militar. Comunicação apresentada no II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, Florianópolis, 2004.
- PEREIRA, Aline de Andrade. *Sobe o pano: a crítica teatral moderna e sua legitimação através de Vestido de Noiva*. 2004. 125f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Atlas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. Companhia das Letras: São Paulo, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro Brasileiro Moderno*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2001.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1998.
- _____. *Teatro em Progresso - Crítica Teatral (1955-1964)*. Martins Editora: São Paulo, 1964.
- _____. *O Teatro através da história: o teatro brasileiro*. Centro Cultural Banco do Brasil: São Paulo, 1994.
- PORTO, Nuno. O museu e o arquivo do Império. In: BASTO, Cristiana; ALMEIDA, Miguel Vale de, e FELDMAN-BIANCO, Bela. *Trânsitos Coloniais – diálogos críticos luso-brasileiros*. Campinas (SP): UNICAMP, 2007.
- PRADO, Luis André. *Cacilda Becker - fúria santa*. Geração Editorial: São Paulo, 2002.
- RUIZ, Adilson. O modelo de cinema legado pela Vera Cruz. In: *Mídia, Cultura e Comunicação 2*. Heller, Barbara (org.). Editora Arte e Ciência: São Paulo, 2003.
- SEIXAS, Élcio Nogueira. *Renato Borghi: Borghi em revista*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Paulo, 2008.

- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole* - São Paulo, sociedade e cultura nos fermentos anos 20. Companhia das Letras: São Paulo, 1992.
- SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. Edições Quíron/MEC: São Paulo, 1976.
- _____. *A outra crítica*. Símbolo: São Paulo, 1976.
- _____. *Goldoni na França*. Sociedade Imprensa Pannartz: São Paulo, 1981.
- _____. *Bonecos de Engoço*. Vechi: Rio de Janeiro, 1940.
- _____. *Clube dos Nudistas*. Livraria Globo: Porto Alegre, 1942.
- _____. *Caiu na Vida*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1966.
- _____. *O mistério do Anel*. Melhoramentos: São Paulo, 1948.]
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil: dramaturgia e convenções*. Martins Fontes: São Paulo, 1983.
- SOUSA, Walter. *Mixórdia no Picadeiro* - Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. 2009. 204f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação: Comunicação e Cultura, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- TOTA, Antonio Pedro. *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924- 1934*. Secretaria de Estado e da Cultura e PW Editores: São Paulo, 1990.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Editora da Universidade Estadual de Campinas: Campinas – SP, 1991.

Periódicos:

- A cena que Miroel conhece. *Folha de S. Paulo* - Caderno Folha Ilustrada, 8 de junho de 1978.
- CONY, Carlos Heitor. Memória: Ênio Silveira. *Folha de São Paulo*, 14 de janeiro de 2006.
- EYLAND, Winston (editor). *My Deep Dark Pain is Love*. Gay Sunshine Press: São Francisco, 1983.
- GARCIA, Clóvis. Décio, antes de tudo um crítico teatral. *Revista Adusp*, São Paulo, mar. 2000.
- NUNES, Cassiano. Miroel Silveira. *D.O. Leitura*. São Paulo, 09 fevereiro de 1991.
- O Percevejo* - Publicação do Departamento de Teoria de Teatro no CLA da UNIRIO voltada para o trabalho crítico-ensaístico dos alunos de graduação e pós-graduação, criado pelo Prof. Dr. Yan Michalski. Rio de Janeiro, n.2., 1994.

Parece que foi ontem, quando todos frequentavam o Bar Regina. *A Tribuna* - Caderno AT Especial/Leituras. Santos (SP), 29 de dezembro de 1996.

Revista *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, vol. 24, n.37, 1944.

_____. Rio de Janeiro, vol. 27, n.11, 1947.

SILVEIRA, Miroel. Contradições do nosso teatro. *Revista do teatro*. São Paulo, Julho/Agosto. s.d.

Sites e Documentos Eletrônicos:

CUNHA, Olívia Maria Gomes. *Tempo imperfeito: uma etnografia de um arquivo*. Artigo para revista eletrônica *Mana*, vol.10, nº2. Rio de Janeiro, 2004.<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132004000200003>. Acesso em: 22 ago. 2010.

MERISIO, Paulo Ricardo. *Mme Underground (1978), de Miroel Silveira: um elo simbólico entre tradição e contemporaneidade no universo do circo-teatro*. Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.com.br/novo/upload/biblioteca/pdf/merisioundergro und.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2010.

Site da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br>>. Acesso em: 24 ago.2009.

Site do Museu de Arte Moderna. Disponível em: <<http://www.mam.org.br/2008/portugues/historia.aspx?id=1>>. Acesso em: 27 jan. 2010.

Revista eletrônica Sua Cara. Disponível em: <<http://www.suacara.com/mirante.htm>>. Acesso em: 07 mar. 2009.

Revista Veja São Paulo. São Paulo, 15 de abril de 1998. Disponível em: <<http://www.veja.com.br/acervodigital>>. Acesso em: 20 de fev.2010.

Entrevistas e Depoimentos:

GARCIA, Clóvis. Entrevista. [28 de agosto, 2007]. Entrevista concedida a Jacqueline Pithan dos Santos.

SILVEIRA, Miroel. Depoimento. [5 de setembro, 1979]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Depoimento concedido a Afrânio Mendes Catani. Transcrito pelo Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

SILVEIRA, Miroel. Entrevista. [27 de Janeiro, 1975]. São Paulo: Jornal da Tarde.

VARGAS, Maria Tereza. Palestra. [13 de abril, 2007]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes. Palestra concedida aos integrantes do Projeto Temático A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP.

Documentos:

SILVEIRA, Miroel. Memorial apresentado para obtenção do cargo de Professor Titular na disciplina de Direção Teatral IV, na Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

Anexos

Entrevista com o Prof. Clóvis Garcia	159
Entrevista com Anísio Teixeira	174
Entrevista com Prof. Gilberto Mendes	179
Entrevista com Profa. Dilma de Melo Silva	192

Miroel Silveira por Clóvis Garcia

*Entrevista com o Prof. Clóvis Garcia*²¹³

Jacqueline – Entrevista com o professor Clóvis, hoje é dia 28 de agosto de 2007. Qual era o perfil do professor Miroel Silveira? Quando ele chegou, qual foi seu primeiro contato com ele, quando vocês se conheceram?

Clóvis Garcia – Era isso que eu estava comentando. Foi em 1934, 1933, porque em 34/35 eu fui para Campinas. Eu estudava no Ginásio, que era na cidade que eu nasci e a turma da Faculdade de Direito. Depois eu participei disso como estudante de Direito, fazia excursões para o interior levando shows, atores, estudantes, até teatro também. O Paulo Autran fazia shows com eles e a cidade recebia os estudantes de Direito com todo o esplendor, oferecia bailes, oferecia almoços nas casas das famílias. Claro, as mocinhas todas da cidade estavam esperando chegar rapazes,

²¹³ Clóvis Garcia, professor do departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Ministra as disciplinas de História do teatro I e Folclore para alunos da graduação e pós-graduação.

porque na cidade não tinha. Os da cidade iam estudar em São Paulo, iam embora, né? Então, chegava aquele de grupo da Faculdade de Direito do São Paulo, você pode imaginar. A minha mãe ofereceu um almoço para um estudante de Direito, que era o Miroel Silveira, ele já era estudante de Direito, eu ainda tinha catorze anos e estava no colégio, treze anos eu tinha, estava no ginásio, aquele tempo o ginásio tinha cinco anos. Então, ele almoçou em casa, foi quando eu conheci o Miroel.

J – Ele era uma pessoa tímida?

CG – Pelo contrário, ele era muito falante, não tinha nada de tímido. Conversamos muito, eu falei que queria fazer Direito, ele disse: “Que ótimo! Mas eu acho que eu não pego você, eu saio antes, porque você ainda é muito criança”. E conversamos bem, depois eu perdi contato com ele, é claro. Aí eu estudei dois anos de colégio interno em Campinas, vim para São Paulo fazer o pré-jurídico, naquele tempo tinha cinco anos de ginásio, dois de pré, e depois a faculdade. Cada faculdade tinha um pré: pré-médico, pré-jurídico, pré-politécnico. Isso evitava ter cursinho, você já fazia o pré junto da faculdade que você queria fazer o vestibular. Eu fiz dois anos de pré na Faculdade de Direito. Quando eu vim fazer o pré eu conheci o Miroel de novo, quer dizer, encontrei o Miroel. Ele tinha saído da faculdade, eu acho que ele já tinha saído sim, e aí já estava meio metido com teatro. Logo que eu me formei, me meti em teatro com o Paulo Autran, fui para a guerra, você sabe disso, né? Olha que eu era bonitinho na guerra! (mostra foto) Um dia alguém me pediu se eu tinha algum retrato da guerra, eu disse da guerra eu não tenho, eu tenho um de quando eu saí do hospital, quando eu fui ferido e trouxe esse aí, então ficou aí. Eu tenho quatro condecorações.

J – Sobre a Miriam Mendes. Ela dava quais aulas na ECA?

CG – Ela dava Dramaturgia. Inclusive ela publicou dois livros de dramaturgia que foi o mestrado e o doutorado dela. Um chama *O Negro no Teatro Brasileiro*, e outro chama *O Negro na Dramaturgia Brasileira*. Eu tenho os dois livros que saíram, um era mestrado dela o outro doutorado. Um ela pegou o negro só na dramaturgia, como personagem de teatro,

no outro ela pegou o negro como ator, como diretor, como cenógrafo, o negro no teatro brasileiro.

J – E quando ela estava lecionando na ECA já não era mais casada com o Miroel?

CG – Já não era, já tinha filhos grandes do segundo casamento. O Miroel foi o primeiro marido dela, eles se casaram, depois separaram. Porque ela era de Santos e o Miroel também.

J – Então, quando eles estavam na ECA, eles não eram mais casados.

CG – Não eram, mas se davam muito bem, eram muito amigos. Bem, primeiro deixa fazer um retrato do Miroel. Eu conheci o Miroel quando eu tinha quatorze anos no interior. Ele era estudante de Direito, foi para lá naquelas caravanas de estudantes de Direito, os estudantes de Direito sempre fizeram caravanas para o interior. Eles iam visitar as cidades e a gente levava um show. Depois eu fiz isso, foi assim que eu comecei a fazer teatro, com o Paulo Autran. Nós fazíamos o show da Faculdade de Direito. E eles chegaram na minha terra, que era Taquaritinga. Veio um grupo. As mocinhas todas assanhadas porque as cidades de interior não tinha, e até hoje eu acho que não tem rapazes, porque eles vêm todos para a capital trabalhar. E eu tinha uma irmã mais velha, dois anos, que ficou assanhadíssima... Então, a gente costumava convidar um dos estudantes para almoçar em casa. Eles ficavam no hotel, eles davam o show, oferecia-se um baile para eles no melhor clube para captar os rapazes para as meninas. E na minha casa coincidiu de ser convidado o Miroel, foi assim que conheci o Miroel, eu tinha 13 anos e ele já era estudante de Direito, ele era mais velho que eu. Parece incrível, né? Mais era.

Depois perdi contato com ele, e quando eu vim para São Paulo, que eu fui fazer Direito, encontrei de novo Miroel. E aí ele estava formado. Já estava formado, mas ele estava se metendo em teatro, então eu comecei a conhecê-lo de novo, comecei a me meter em teatro também e aí passamos a reatar amizade.

E o Miroel era muito interessante, porque tinha umas ideias sempre assim meio esotéricas. Ele tinha um pouco de ioga, um pouco de não-sei-o-quê. Então, ele ia almoçar em casa, quando a gente já era professor aqui, ele almoçava em casa, porque eu moro aqui perto. Minha cozinheira tem 35 anos como minha cozinheira, ela gostava do Miroel, que

ele entrava, ia lá para cozinha, plantava uma bananeira e ficava conversando com ela. Ela conta isso até hoje. Ele plantava bananeira para o sangue descer para a cabeça, circular.

Mas o Miroel era o seguinte: primeiro ele era um grande artista, polivalente. Ele foi autor, dramaturgo, ele foi escritor, ele tem contos premiados pela Academia Brasileira de Letras, ele foi diretor de teatro, foi produtor de teatro, foi produtor de *Os Comediantes*. Eu acho que ele foi ator também, mas isso eu não tenho certeza, aqui ele não foi ator. Ele trabalhou também num espetáculo muito bom que foi *Casa Grande e Senzala*, no Teatro São Pedro, uma adaptação. Eu sei por que meu filho que fez curso aqui de teatro trabalhou nesse espetáculo tocando violão, inclusive.

Então, ele tinha todas as qualidades de um grande artista e todos os defeitos de um grande artista. Ele não tinha a menor noção de estrutura administrativa. Eu que sempre estava com ele porque, modéstia à parte, eu sou administrador, eu não sou artista. Aliás, todo mundo dizia aqui: “Você não é artista, você é burocrata”, quando eu era chefe do departamento. “Você cuida da parte burocrática, deixa que a gente cuida da parte artística”. Apesar de que eu fui ator, diretor, cenógrafo, desenhista, contista, tenho vários contos publicados, mas apesar de tudo isso eu não era artista, eu era um burocrata. Mas, realmente eu tenho uma experiência de burocracia muito grande, fui funcionário do IPESP, muitos anos, desde o tempo de estudante. Então, nós nos completávamos porque ele tinha as ideias, era um grande artista, um grande criador e eu era capaz de por em ordem.

Por causa disso ele teve algumas encrencas, vocês devem saber que ele saiu com mau nome de *Os Comediantes*. Ele fazia bagunças administrativas, eu vou contar um caso que mostra bem como era a bagunça dele. Eu era chefe do departamento, estava sentado na minha sala com a porta aberta e nós estávamos com uma montagem que ia ser feita no TUSP. O TUSP era lá no Itaim, que foi o Miroel que arranhou também. Uma biblioteca, era a biblioteca Anne Frank, no Itaim, agora tem um teatrinho lá bem arrumado até, no nosso tempo era um auditório, tinha parede no palco, não dava para pregar um negócio e a gente sempre pedindo verba para reformar aquilo. Ele nos cederam e a gente fez vários espetáculos lá.

Então, nós estávamos num espetáculo que o diretor – ai como eu odeio diretores de teatro – o diretor, queria um piano afinado em não-sei-o-quê, que só existia um no Brasil, no Rio de Janeiro. Imagina montar um espetáculo com alunos de teatro, não era nem um es-

petáculo de alto nível, vamos dizer, porque era um teatro escolar. Daí eu ouço uma conversa do Miroel com o diretor no corredor: “Tem esse piano lá no Rio.” [diretor], “Então, a gente manda buscar.” [Miroel], “Não serve porque só tem esse.” “Então a gente faz o seguinte, a gente importa um da Itália, se estragar, a gente pega o que a gente importou da dá para eles [para o Rio de Janeiro].” Aí eu saí da sala e disse: “Peraí, Miroel, eu queria avisar que isso é crime, se você importar um piano – não precisa nem importar, compra lá na 25 de março – e der para um particular, você vai para a cadeia. Não pode, Miroel.”

J – Era até uma certa ingenuidade, né?

CG – Demais, ele resolvia o problema, entende? O que interessava para ele era que a montagem tivesse esse piano, porque o diretor precisava desse piano.

J – Eu li em um dos livros dele que ele saiu de *Os Comediantes* por causa de uma grave doença...

CG – Ele ficou tuberculoso, ele teve tuberculose. Ele saiu também por isso, mas ele também teve uma encrenca financeira. Essa história de pegar o dinheiro e pagar, e aí? Ele foi proibido de entrar na USP, mas não por isso aí, mas por uma outra montagem que ele fez. Mas a história do piano continua. Aí o diretor não satisfeito, disse: “Então, não vai ter esse piano? Mas tem um piano que pode substituir. Tem no Coral USP”. No nono andar do prédio da Antiga Reitoria ficava o Coral USP, lá tinha um piano quase igual. Então, pediram o piano emprestado. O pessoal disse: “Cuidado que esse piano é um piano raro, he-in?”. Aí o Miroel reúne, naquele tempo não tinha terceirização de limpeza, todos os serventes para carregar esse piano do nono andar para o térreo. Ele tinha um convencimento... Ele conseguia convencer as pessoas. Então, trouxeram o piano para baixo. Aí o Vendramini, que passou a dirigir o espetáculo, que era o professor da disciplina que o espetáculo ia ser feito, resolveu acompanhar esse piano. Ficou com medo. Então, puseram o piano numa caminhonete dessas descobertas e o Vendramini pegou o fusquinha dele e foi atrás para acompanhar. Então saíram daqui [da ECA], viraram naquela avenida [Prof. Luciano Gualberto], quando chegou o primeiro sinal, deu uma brecada e o piano caiu em cima do fusquinha do Vendramini. Ainda bem que não machucou ele. Arrebentou o piano inteirinho, gastamos naquele tempo 80 mil cruzeiros para consertá-lo e só tinha um cara

que consertava isso em Santana. Aí, sabe o que aconteceu? Uma das alunas que iria se apresentar na peça disse que tinha um piano em casa. “Vamos por esse mesmo!” A estreia era à noite, à tarde foram levar o piano pra lá e destruíram o piano [o do Coral]. Amassou o fusquinha dele, gastamos 80 mil cruzeiros que a gente tirou de economias e consertamos esse piano e entregamos para o Coral USP. E o espetáculo se fez com um piano comum, que podia ter desde o começo.

Mas o Miroel, coitado, quando o assunto era arte, ele resolvia o problema, não queria saber se tinha burocracia, se tinha normas burocráticas, se tinha normas administrativas, se tinha Tribunal de Contas, não queria saber de nada. Ele queria importar um piano da Itália, pela USP, e ia dar para um sujeito, para um particular. Eu disse que não íamos importar piano nenhum, para conseguir importar um piano da Itália precisa Banco do Brasil, precisa de quinhentas coisas, eu era chefe do departamento e disse: “Eu não vou fazer isso”. Mas isso define bem o Miroel: gente de densidade estética, gente de densidade artística, ele não via obstáculo.

J – Por isso que foi mal interpretado.

CG – Creio que aconteceu alguma coisa semelhante n’*Os Comediantes*.

J – O Sr. não sabe o que aconteceu n’*Os Comediantes*?

CG – Não, em detalhes, não sei. Só sei que houve um problema financeiro e o pessoal andou acusando ele.

J – Aí parece que o afastamento dele e da Cacilda Becker se deu por isso. E é uma coisa que parece que ele se ressentiu muito, né?

CG – Muito. O Miroel se ressentia muito com as ingratidões, ou com as faltas de fidelidade, de amizade de pessoas que eram amigas e depois largavam dele.

Sabe que eu tenho uma comunidade no Orkut, têm 130 pessoas, um aluno meu que abriu, ele conta a história das galinhas lá. Eu era diretor da Escola de Arte Dramática nesse tempo, e eu fiz a montagem do [...], *Homo Magnus*, que é a história de um imperador de Roma que cria galinhas no palácio imperial de Roma. Ele só cuida de galinhas, então transforma o palácio em um galinheiro. Enquanto isso, os germanos estão invadindo a

Itália e vão chegar à Roma, ameaçando tomar Roma, como os magnus, que é o título da peça. Ele foi o último imperador de Roma que perdeu para o ... [sic]. Então a peça precisava ter galinhas.

Nós estávamos lá no B-9, e tinha um negócio que os atores chamavam de piscina. Sabe o que era? No projeto dos arquitetos estava assim: “Teatro de Arena”. Era um negócio cimentado em lajota. Era um buraco retangular todo de lajota – teatro de arena – os atores chamavam aquilo de piscina, porque era só encher de água que era uma piscina ótima. Resolvemos fazer o cenário lá e precisávamos de 40 galinhas. Eu pedi verba para comprar 40 galinhas. Primeira notícia que veio era se eu não podia pedir essas galinhas emprestadas à Escola de Agricultura, em Piracicaba. Eu disse: “Posso, sim. Só que lá são galinhas de raça e eu não respondo por elas. Eu não sou criador de galinhas, não entendo de galinhas”. Então é melhor não, porque aquelas lá são de raça e, inclusive, de pesquisa. Não pode perder nenhuma galinha. Então me deram dinheiro para comprar as galinhas e eu comprei 40 galinhas. Peguei uma salinha, pedi para o seu Sabiá – não sei se alguém aqui lembra do seu Sabiá, que era o nosso maquinista, fazia todos os cenários. Está aposentado há tempos. Brigava com todos os alunos – pedi a ele e ele me fez um galinheiro, com poleiro e etc. Pus as galinhas lá. Então, eu pedi verba para milho, e queriam que eu justificasse por que eu queria milho. Justifiquei que eu tinha 40 galinhas e tinha que alimentá-las durante duas semanas de ensaio e duas semanas de espetáculo, quatro semanas eu precisava sustentar as galinhas.

O cenário, nós enchemos de palha e as galinhas ficavam soltas no meio do público, botava ovo no meio e etc. E tinha uma cena que o imperador, de manhã cedo, ele fazia o café da manhã dele, que eram ovos cozidos, frango assado e algumas frutas, como uvas, maçãs. Então eu pedi uma verba diária para comprar ovos. Aí mandaram dizer se não era mais barato levar os alunos para comer no CRUSP. Eu falei que tudo bem, a gente pára a peça quando chegar a hora do imperador fazer o lanche dele, a gente pára a peça, saímos todos em procissão. Moderninho até, né? Bem participante, vamos todos para o CRUSP, o imperador comia lá, o público assistia e depois voltávamos. Aí me deram a verba para comprar essas coisas. Não se podia varrer, porque pusemos palha de milho, palha de arroz no chão. E as galinhas sujavam, quebravam ovo, botavam ovo no meio, ator pisava nos ovos. Ficou duas semanas, quando eu tirei saiu rato, saiu barata, saiu tudo quando eu

fiz a limpeza daquilo. Aí a senhora dona Odete, que cuidava do patrimônio, disse: “Professor Clóvis, eu preciso classificar essas galinhas, vou classificar como permanente”. Eu disse: “Permanente não, material de consumo, permanente de jeito nenhum. Eu não posso responder por essas galinhas, já perdi cinco. Se colocar material permanente cada vez que morrer uma galinha, o que eu faço? O que eu faço dessas galinhas quando acabar a peça? Eu mando para a senhora?”.

[Ela respondeu:] “Não posso, é ser movente”. Eu já sabia disso, porque, como eu disse, eu tinha sido da administração lá do IPESP, ser movente é material permanente. Eu disse: “Olha, dona Odete, se a senhora puser como material permanente, eu vou querer que a senhora ponha a plaquinha, a senhora pega a plaquinha e põe no cú de cada galinha”. A dona Odete ficou pálida, imagine o um professor falando palavrão desse jeito: “Professor Clóvis, o senhor me respeite!” Eu disse: “A senhora não me respeita, a senhora quer que eu tome conta de galinha o resto da vida? Eu sou professor, não sou criador de galinha”, aí ela me deu como material de consumo. E sabe o que eu fiz no final do ano? Eu fiz uma galinhada. Acabou a peça, mandei assar a galinha para os alunos, professores, e comemos as galinhas todas. Eu vi funcionários levando as galinhas para casa, ótimo. Acabou a peça, consumimos as galinhas. Essas são as aventuras do teatro.

Da outra vez eu pedi adiantamento e comprei uma grinalda de noiva e um buquê, aí me disseram que o adiantamento não podia ser dado para coisas de uso pessoal. Naquele tempo eu estava casado há dezoito anos, eu respondi no processo: “Quero informar que estou casado há dezoito anos e, portanto, não pretendo usar a grinalda, é para a peça”. Então, eu fui à loja e pedi para substituir, porque a grinalda era de pano e as flores artificiais também, e eu tinha pedido adiantamento para panos, então eu substitui as notas fiscais para pano e resolvi o problema. Mas a grinalda para uso pessoal? Eu ia sair de grinalda na rua? Não é à toa que o Miroel se encencou, porque eu tinha prática de administração e conseguia escapar das coisas, mas os Miroel, coitado, cada uma dessas teria se afundado. Teria posto material permanente para as galinhas, teria que justificar a morte de cinco galinhas.

J – Ele voltou a frequentar a USP?

CG – Nunca mais.

J – Mas isso não é ilegal por parte da reitoria?

CG – É ilegal, mas é possível defender também, proibir um funcionário de entrar na USP, pode ser.

J – Acho que a gente pode retomar por que ele foi proibido de entrar na USP. O senhor pode recapitular essa história?

CG – O Miroel estava aposentado, mas continuou trabalhando. E ele fez uma montagem com os alunos daqui da Escola e achou que a montagem era educacional, porque é de um grande autor, dramaturgo alemão, pouco conhecido, do pré-romantismo alemão, que quase não é montado, que é o Lenz. Então, ele resolveu oferecer para a Secretaria de Educação do Estado, e fez um convênio com a Secretaria de Educação do Estado, de que esse espetáculo seria apresentado para vários colégios estaduais de São Paulo, quase todos eles têm auditório, teatrinho. A Secretaria de Educação topou, assinou o convênio, foi para a Reitoria para aprovar e submeter ao jurídico, o jurídico deu parecer favorável. Havia despesas de transporte, havia gastos com as transferências de uma escola para outra, enfim, tinha uma série de despesas, e o jurídico aprovou. Se fez o convênio, ele fez o espetáculo durante um semestre inteiro, apresentou o espetáculo em várias escolas estaduais e a Reitoria pagou as despesas. Então, no segundo semestre, a Secretaria de Educação propôs renovar o convênio para apresentar em outras escolas. O Miroel concordou e mandou a proposta para a reitoria, mandou para o jurídico e o jurídico demorou três meses para dar o parecer. Era a mesma coisa do semestre anterior, quase que uma prorrogação do contrato, não entendo até hoje por que prenderam por três meses esse processo. O Miroel não podia esperar, porque o semestre letivo já havia começado, e tinha que ser apresentado durante o semestre letivo, senão não tinha aluno, ele não teve dúvida, em função da arte ele fazia qualquer coisa. Montou o espetáculo, pegou dinheiro do bolso dele, emprestou não sei de quem, e apresentou o espetáculo durante um semestre inteirinho e o processo não saía da Reitoria.

Quando acabou o semestre, o semestre [letivo] é de quatro meses, o processo ficou preso três meses no jurídico. Ele fez o levantamento das despesas e apresentou a conta para a Reitoria. A Reitoria disse que não podia pagar porque disse que não tinha havido empenho. Isso a gente sabe, só o Miroel que não sabia, porque ele era um artista e não um bu-

rocrata. Aliás, ele mesmo dizia. Ele insistiu no pagamento, porque a secretaria também tinha posto dinheiro adiantado e precisava repor. O reitor não queria pagar e o Miroel pediu a abertura de um processo contra o jurídico por ter segurado o processo por três meses. Abriram o processo e, é claro, foi arquivado. E tudo caiu nas costas do Miroel. O reitor fez uma portaria, dizendo que ficava arrependido por ter feito despesas sem autorização prévia, proibia a entrada dele na universidade e pagou.

CG – [Um lado da fita termina e uma parte da fala do professor foi perdida, em que diz que Miroel ficou sentido por ninguém do departamento ter feito nada por ele]. Não dava, porque na verdade ele estava errado, como é que você pode protestar contra uma atitude do reitor que está correta? Ele que estava errado, mas estava errado nessa linha que era dele. Esse foi o grande problema do Miroel em todas as coisas que ele fez, ele sempre se enredou em burocracia, porque ele detestava burocracia, não tinha noção, e não queria saber de burocracia. Ele era artista e como artista ele ia fazendo as coisas, como artista faz. Imagina se o Portinari ia deixar de pintar porque precisava comprar tinta mediante uma requisição da Secretaria de Educação de São Paulo? Ele tirava do bolso e comprava, pedia emprestado, sei lá o que fazia, pedia esmola, mas comprava a tinta e pintava. Artista é assim. Artista e burocracia não funcionam. Ele foi um grande artista, foi autor de contos premiados pela Academia Brasileira de Letras, foi autor de várias peças de teatro, foi diretor, foi produtor, ele fez várias coisas.

J – E aqui, como era a rotina dele?

CG – Ele vinha diariamente, a sala dele era ao lado da minha sala. Quando nós estávamos lá no bloco C, que hoje tem mais um andar. Passei quatro anos naquele bloco lá pedindo mais um andar e eles diziam que não tinham a planta das fundações e não podiam abrir um segundo andar, pois agora puseram. Aliás, eu não sou arquiteto, não sou engenheiro, mas sempre soube que se não tem os cálculos das fundações, é só fazer uns furinhos lá e calcular as fundações. É que não queriam mesmo. Então, todo esse tempo, ele frequentava a sala dele todo dia, vinha diariamente, estava aí presente, sempre atendendo alunos, dando aula, arranjando encrencas para mim, que era chefe, porque um dia ele trazia um professor convidado sem ter avisado.

J – Como é que fica a situação dele após ele ser proibido de entrar na USP, enquanto artista querendo também produzir para o meio universitário? Ele abandonou? Ele ficou fazendo outros projetos?

CG – Ele foi viver a vida dele. Nessa época ele já estava bem doente. Eu fui visitá-lo na casa dele quando ele estava doente. Ele tinha mandando uma carta meio malcriada para mim. Não tinha sido a primeira vez que nós brigávamos, porque uma longa amizade dessas, como duas pessoas que são muito boazinhas, não brigam com ninguém. Agora ele podia ter entrado com mandado de segurança, tem várias maneiras, mas ele não quis mais, não quis saber da USP, ele ficou sentido com a USP, conosco e não quis mais saber daqui.

J – Onde ele morava?

CG – No Tucuruvi, perto do Horto Florestal, ele tinha uma chácara lá.

J – Mas ele morava com as irmãs?

CG – Com as irmãs. A Isa não morava com ele, porque a Isa era casada, tinha duas filhas até.

J – O Anísio disse que tinha ouvido falar que na casa dele tinha poucos móveis, que ele gostava de sentar no chão. Como era a casa dele?

CG – Ele gostava de sentar no chão, ficar de ponta-cabeça, essas coisas ele fazia muito, mas tinha móveis sim.

J – Quando ele deixou de vir à USP, o acervo que ele ganhou da Secretaria de Segurança Pública já estava aqui?

CG – Já estava.

J – Então ele já tinha doado esse acervo para a USP?

CG – Eu acho que ele nunca doou esse acervo para a USP.

J – Como foi a chegada [do acervo]?

CG – Ele trouxe, pôs lá [numa sala no atual CTR] e não tinha resolvido o que fazer com ele. Eu posso testemunhar que ele achava que era para a USP, mas não sei se ele não se entendeu bem com a biblioteca, se a biblioteca não quis receber, qualquer coisa assim, não posso jurar. Mas isso depois da morte dele. Depois da morte dele foi levado para a biblioteca, não tinha o que fazer. A moça que cuidava das coisas dele [não se lembra o nome], acho que ela já morreu, acho que ela que mandou para a biblioteca.

J – E por que esse acervo foi doado para ele? Para fazer o livro sobre a contribuição italiana ele usou muito o arquivo do Estado.

CG – Ele tomou o arquivo da censura. Ele foi na censura para ver algum problema qualquer e encontrou todo esse arquivo amontoado num canto. Ele perguntou o que aconteceu e responderam que havia acabado a censura e que iam se desfazer daquele material, iam queimar. Ele perguntou se não poderia ficar com ele. Deixaram. Ele levou um caminhão, pôs tudo dentro e trouxe para cá.

J – Como ele falava desse acervo? Ele falava muito para os amigos já na época em que ele pesquisava na Secretaria de Segurança Pública?

CG – Ele não foi pesquisar na Secretaria, ele foi cuidar de uma peça dele.

J – Então para a pesquisa desse livro ele já estava com esse acervo aqui?

CG – Isso eu já não sei, eu acho que não, ele deve ter ido pesquisar lá. Mas foi só pesquisa para esse livro

J – Mas ele não comentava sobre esse acervo?

CG – Não, porque todos nós sabemos o que tinha na censura, como todos nós sabemos que tem um lindo acervo, importantíssimo, que está se desfazendo em pó nos porões do Conservatório Dramático Musical que, aliás, quem descobriu foi a Miriam Garcia Mendes. Na pesquisa para a tese dela, ela descobriu que tinha um acervo e foi lá, porque lá era o centro da censura no fim do século XIX, começo do século XX. Lá tem um acervo de peças de autores que a gente nem conhecesse e está se desfazendo em pó. É uma briga pela

propriedade daquilo, nós tentamos, a Miriam tentou, coitada, tentou passar isso para a USP. Fez um ofício, a Reitoria se manifestou, foi para lá. Nesse tempo estava uma briga por inventário e não podia passar para cá porque estavam decidindo o inventário. Depois a Miriam morreu e a coisa morreu também. Agora quem fez uma pesquisa recente lá foi um dos pós-graduandos daqui, e disse que tudo continua no porão, empoeirado. Parece que estão brigando até hoje por aquilo, a família do Gomes Cardin e o Estado. Enquanto isso não pode mexer, está deteriorando. A Miriam, quando foi pesquisar lá, teve que levar máscara e luvas, porque o pó era tão grande que ele começou a sentir alergia. E daquele tempo da Miriam, a Miriam já morreu acho que há vinte anos.

J – Como tradutor, ele tinha interesse por alguns autores, ele traduzia por traduzir, por que chegava até ele ou realmente havia uma escolha?

CG – Eu acho que as duas coisas, eu acho que muitas vezes os editores pediam a ele para traduzir um livro, por exemplo, *A Prostituta Respeitosa*, do Sartre, eu sei que foi pedido. Também não posso jurar, porque eu não registrei isso, pois não sabia que iam me perguntar, se soubesse teria registrado. Agora, por exemplo, várias peças de teatro ele traduzia porque gostava da peça. Acho que entre essas coisas o que ele traduziu foi Goldoni, ele gostava muito do Goldoni. Aliás, ele tem um livro sobre o Goldoni: *Goldoni na França*. Tem a *Contribuição Italiana*, *Goldoni na França* e depois tem várias peças dele, mas talvez a melhor dele seja aquela sobre os astecas. Tem *Casal Vinte*, foi uma briga comigo, eu disse: “Uma coisa somos amigos, outra coisa eu sou crítico e você é autor, então temos que separar as coisas”.

J – E ele não ficava magoado com essas críticas?

CG – Como todo autor fica, né? Porque todos nós amamos nossas obras, quando falam mal delas é como se falassem mal de um filho da gente.

J – Aqui na ECA, tinha amigos que o visitavam enquanto ele estava por aqui, tinha algum grupo?

CG – Ele se dava bem com todo mundo e brigava com todo mundo. Ele foi meu amigo de mais de 30 anos e brigamos 40 vezes nesses anos, mais de uma vez por ano.

[Clóvis Garcia acha a peça de Miroel em sua biblioteca: Bolívar Quetzalcoatl]

CG – A peça do Bolívar foi no TUCA. [Olhando fotos do livro] É cena da peça?

J – **É cena da peça, 22 de agosto de 1979.**

CG – Tem os atores também?

J – **Tem. Élcio Magalhães, Nivanda Santos, Celso Perdigão. E como contista, ele parou de escrever contos logo? Porque ele foi premiado, inclusive recusou receber um prêmio.**

CG – Ele foi premiado, escrevia contos, antes de se dedicar ao teatro, quando começou a se dedicar ao teatro acho que não escreveu mais conto nenhum.

J – **E você sabe por que ele recusou esse prêmio?**

CG – Não, não sei.

J – **Maria Thereza Vargas conta que foi porque ele tirou segundo lugar.**

CG – Mas isso não foi conto, não. Isso foi o concurso de dramaturgia do SNT.

J – **Não, eu estava falando do livro *Bonecos de Engonço*.**

CG – Eu acho que aconteceu alguma coisa com peça de teatro. Eu me lembro de uma conversa que ele pegou segundo lugar e ficou muito ofendido e aí queriam montar e ele não deixou. É uma peça de teatro, concurso do SNT. Concurso do 4º centenário no TBC.

J – **Qual a relação dele com o TBC?**

CG – Era cheia de brigas. Inclusive, não sei se o concurso foi do 4º centenário ou se foi do TBC, o fato é que ele pegou segundo lugar e não deixou o TBC montar. Eu me lembro tão bem dele contar essa história. Não sei mais se era o concurso do 4º centenário... não era o concurso do 4º centenário, o do 4º centenário não deu o primeiro lugar, só deu o segundo, o que eu acho muito engraçado. Eles não deram o primeiro prêmio, mas deram o

segundo. Se num concurso alguém é melhor, é o primeiro lugar. Nunca entendi isso, mas foi no concurso do 4º centenário de peças de teatro.

J – Você tem um acervo muito grande em sua sala, e que geralmente todo mundo vem pedir exemplares para o senhor. Com ele acontecia a mesma coisa? Levavam coisas dele e não retornavam?

CG – Não, só levavam coisas dele, como ele tirava coisas da minha biblioteca sem me dizer. Que ver uma coisa? Eu tenho registrado, vocês vão dar risada do meu processo primário, mas agora que eu tenho computador, eu vou passar tudo para ele. Livro que eu empresto, eu registro. [Mostra um caderno com nomes de livros e das pessoas que levaram, com registro de devolução, não devolução ou reposição.]

Miroel Silveira por Anísio Teixeira

*Entrevista com Anísio Teixeira*²¹⁴

Jacqueline – Entrevista com o Anísio Teixeira. Dia 18 de janeiro de 2007. Sr. Anísio, quem retirou os pertences do prof. Miroel da sala dele?

Anísio Teixeira – A Olga Borelli retirou. A gente arrumou uma perua Kombi da ECA para levar as coisas lá na chácara que ele tinha no Horto Florestal, ele morava com a irmã dele. Nessa chácara tinha muita fruta, uma casinha bem simples que ele morava com a irmã. E a gente foi com as coisas dele para lá, ele tinha uns santos, uns atabaques que ele gostava muito, de capoeira, era muito envolvido com capoeira. Mas foi a Olga Boreli, ela já faleceu, faz dois anos. E daí, não sei mais, a gente entregou os pertences para a irmã dele e lá ficou, e não tivemos mais contato com a irmã, não sabemos se ela está viva, acho que não, porque ela estava bem velhinha também. Eu achei a casa deles bem simples, não ti-

²¹⁴ Anísio Teixeira é funcionário do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

nha móveis, tinha umas cadeiras, uns bancos, ele não era pessoa de muito luxo, não. Uma pessoa simples.

A gente conviveu muito tempo, ele foi meu chefe, não de departamento, era de Setor de Teatro, que pertencia ao CTR, então era Setor de Teatro. Ele foi chefe meu no setor de teatro.

J – Você lembra a data?

AT – Não me lembro, já faz tanto tempo, agora já perdi as contas. Eu achava gozado, ele era uma pessoa de idade, mas tinha uma agilidade tremenda... às vezes, ele não tinha vontade de dar a volta pela sala dele – que era onde hoje é o cinema –, então ele pulava a janela. E quando ele ia embora ele pulava a janela de novo, às vezes nem trancava a porta, deixava encostada. Ele ia à reitoria e quando ele voltava, ele empurrava e pulava para dentro de novo. Aí você falava: “O Miroel está aí? Não, pulou a janela”. Com aquela idade, ele pulava a janela para não dar volta pela porta.

J – Você lembra quando chegaram as peças do Arquivo?

AT – Não lembro. Já faz tanto tempo. E é uma coisa que a gente não marca, nunca pensa que poderia ser importante. Então, ficava lá na sala, de vez em quando ele precisava de alguma peça que algum professor tinha pedido, e tinha aquele montão de coisa lá, a gente passava o dia todo procurando para dar a pasta para ele tirar xérox e entregar para a pessoa.

J – E essas peças ficavam todas na sala dele?

AT – Não, ficavam em outra salinha, que não tinha espaço. A gente foi amontoando aquilo, tinha algumas estantes, mas o restante ficava no chão, acho que muitas delas foram perdidas. Também não tinha controle, entregava para professor e não marcava e ficava na confiança da pessoa entregar e muitas vezes ela nem devolvia.

J – E quando descobriram essas coisas? Parece que depois que o professor Miroel morreu demorou um tempo...

AT – Ficou um tempo, não se sabia o que fazer com aquelas coisas e ficou jogado no chão. Depois a professora Maria Cristina que resolveu fazer esse levantamento. Mas até aí a gente, eu, por exemplo, secretário, nunca pensei que essas coisas fossem tão valiosas. Ficou um tempão jogado, depois que ela veio é que a gente viu que era documento histórico.

J – O professor Miroel tinha imagens de santos na sala...

AT – Ele colocava incenso na porta e o chão ficava todo furadinho, ele não tinha cuidado de colocar em um prato, colocava direto no chão. Eu me lembro que a chácara dele tinha um quintal bem grande e tinha uma fruta chamada cambuci e ele trazia muito cambuci na época para as reuniões do setor. A gente fazia suco de cambuci, era muito gostoso, duas frutinhas daquelas fazia três litros, era muito forte.

J – A profa. Marília, da UNICAMP, relatou esse acontecimento. Disse que a primeira “leva” que deu de cambuci, ele colou na pinga para curtir, e aí ele deixou com a Profa. Julieta de Andrade. Você conheceu a Julieta?

AT– Conheci, ela agora mora no Paraná, ela vem de vez em quando aqui.

J – E ele deixou esse licor com a Julieta que era para dar para todas as pessoas que gostavam dele, porque não era para chorar. Quando ele morresse era para tomar um porre de licor de cambuci. Mas você tem contato com a Julieta?

AT – Há dois anos ela teve dando aula com o Clóvis, que ela era da parte folclórica, e ela trouxe repentistas. E tem o filho dela que até o ano passado estava estudando aqui, o Luis Fernando. Seria bom se você pudesse falar com ela. Eu posso tentar descobrir o telefone do filho dela, ele trabalha com alguma coisa de palhaço. E ela sempre vinha aqui. Ela já está bem de idade, mas você vê que é uma pessoa...tem o tipo do Miroel, magra, mas é esperta, fala, fala, fala. Ela vinha do Paraná fazendo crochê até aqui. Se vocês procurarem-na, ela vai gostar de falar do Miroel. Mas eu gostava muito do Miroel.

J – Não tem o endereço dele no cadastro dos professores?

AT – Não, tinha naquela época, mas agora já mudou tudo, nós estávamos em outro bloco. E com certeza aquela casinha não deve existir mais, depois que ele faleceu a irmã deve ter vendido, alguém comprou e deve ter feito uma mansão, porque espaço tinha. Ele era muito simples, não tinha carro, andava de ônibus, com uma mochilona de couro, enfiava tudo ali dentro – lanche, ele gostava de carregar uns vidrinhos com, não sei se era cebola... Quantas vezes aluno saía daqui e ele: “Me dá uma carona até não sei onde...”, e para voltar era assim também. Era difícil ele usar táxi. Ele ia à reitoria a pé ver as coisas da aposentadoria dele, porque ele aposentou pela compulsória, aí que ele ficou mal, porque ele disse que depois que aposentasse as pessoas iam jogar ele fora. Eu me lembro de uma vez, aqui na secretaria tinha escaninho, ele era aposentado e não usava escaninho, tudo o que a gente precisava, colocava na mesa dele, e a gente contratou um professor e o professor não tinha sala. Eu, muito ingênuo, tirei o nome dele do escaninho e coloquei o do outro professor, ele ficou muito chateado com isso e disse: “É só a gente aposentar que começam a tirar nossos nomes”. E ele nem usava o escaninho, mas eu achei melhor pedir desculpas, não foi malvadeza, é que o professor precisava do escaninho, porque não tinha sala. Eu tirei o nome do professor e coloquei o do Miroel de novo, só que aí não ficou bem de novo. Mas acho que ele nem olhava aquele escaninho mais, ele ficou sentido, mesmo depois que eu devolvi o nome, ele se sentiu rejeitado. Até hoje eu me sinto meio chateado com isso. O professor Miroel foi aposentado pela compulsória e logo ficou doente, um ano, dois anos depois, deu câncer nele. Eu até fui doar sangue para ele. Ele ficava falando dessa aposentadoria, que a universidade se aproveita dos professores e quando aposenta tem que sair. Ele estava com seus 70 anos, mas era esperto, falava bem, pulava a janela, usava aquela sacola de couro enorme, ele levava tudo lá dentro: documento, livro, caderno, comida. Um professor legal, ativo. Ajudava as pessoas, financeiramente ele não tinha muito. Ele não tinha esse negócio de colocar paletó, gravata. No meio artístico você fala Miroel, na Globo, na Bandeirantes, se você fala em Miroel o pessoal conhece.

J – Quem mais, além da Julieta, você sugere para ser entrevistado?

AT – O professor Clóvis você já entrevistou, né? O Clóvis ainda está aí, está com 86 anos, dando aula. Cumpre horário, entra às 8h e sai 12h, dá satisfação, como se fosse um fun-

cionário seu, sabe? Já colocou marcapasso... Gosta de sala cheia. Tem a professora Miriam, que foi esposa dele, mais ela já morreu. A professora Miriam também já foi minha chefe.

J – E ela tinha o estilo parecido com o do Prof. Miroel?

AT – Não, ela era mais apumadinha.

Miroel Silveira por Gilberto Mendes²¹⁵

Entrevista com Prof. Gilberto Mendes

Jacqueline - Professor Gilberto, gostaríamos de saber sobre sua convivência com Miroel Silveira. Como era ele? O senhor tem alguma documentação referente a ele?

Gilberto Mendes - Não, eu não tenho nada dele, nenhum documento, nada mesmo. Mas o Miroel, quando morava em Santos, fez parte de um movimento literário chamado *pesquisismo*, não sei se você ouviu falar, mas era uma ideia de um primo dele do Rio de Janeiro, o Cid Silveira. O Cid Silveira, que acho que não pegou nome para a história, mas era um cara muito interessante, muito versátil, e era comunista. Mas essas coisas de comunista, às vezes o cara faz tanta coisa para o Partido que a própria obra, ele acaba não fazendo. Mas a ideia desse movimento foi mais do Cid Silveira, que vinha e fazia as reuniões na casa do Miroel. Eu via essas reuniões acontecerem, mas eu não participava, eu era mais

²¹⁵ O músico Gilberto Mendes é considerado um dos pioneiros, no Brasil, da música concreta, aleatória e cênica. Foi professor no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, e cunhado de Miroel Silveira. A entrevista foi realizada em 19 de novembro de 2009.

moço que eles, tinha uns 14 anos, e de 14 para vinte anos já é uma diferença grande de ideias. Então eu achava que não era comigo... Mas o Miroel precisa ser lembrado. Ele teve duas carreiras, pelo menos, ele participou do movimento d'*Os Comediantes*, foi o maior movimento de teatro brasileiro. Antes disso, era o teatro do Procópio Ferreira e da Dulcina-Odilon. Aliás, foi bom falar em Dulcina e Odilon. Desde o tempo que eu já estava morando com eles aqui, a Companhia Dulcina e Odilon que tinha a mãe dela, a Concheta de Moraes, eles montaram uma peça no Santista, uma comédia muito interessante chamada *A comédia do coração*. Os personagens são a saudade, a alegria... os sentimentos. E o Miroel fez a música.

J – O Miroel era compositor?

GM – Isso, ele fez a música da peça, ele entendia muito bem de música. Por isso ele descobriu que eu era músico e me obrigou a fazer música. O Miroel foi da música, tocava piano, cantava, tinha uma voz bonita, cantava canções francesas. Tinha uma voz boa, cantava músicas lidas em alemão, em francês principalmente. Ele tinha uma paixão por Debussy e eu também, e isso nos uniu muito, esse começo da música. E depois ele abandonou esse lado. Mas ele era muito versátil, e ele fez a música dessa peça. Então essa Companhia ficou em Santos, por uma época, talvez uma semana. E fizeram aqui em Santos, porque era a terra do cidadão [Miroel], e foi muito gostoso, porque nós tivemos contato com os atores. Me lembro de um piquenique, fizemos um delicioso, com as nossas barcas ali, fomos passear em um domingo, talvez, na praia do Sangalo, que é uma praia em frente, mas que temos que atravessar de barco. E passamos o dia ali, com os artistas. Eu nadei com a Dulcina aqui [faz o gesto de nadar tendo a atriz Dulcina nas costas]. E depois voltamos para casa e fomos para o Cassino da Ilha Porchat, porque naquele tempo tinha jogo, e tinha também uma parte lateral de divertimento, de dança, tinha uma orquestra muito boa, uma *Big-Band* do Mauro Silva e fomos lá dançar. Eu me lembro que cada um pediu uma bebida e eu pedi um copo de leite, eu tinha nessa época uns dezoito anos e as moças gostavam de mim, modéstia à parte eu dançava muito bem, eu era um “pé de valsa” danado. E eles [da Companhia] puseram álcool, puseram bebida no meu leite, eles se divertiram comigo. Foi um dia maravilhoso da minha vida, aquela praia linda, e fomos a remo lá, eu peguei uma barca e levei umas quatro pessoas, eu em um remo e o Miroel no outro.

J – O Miroel vivia intensamente...

GM – Ele era muito engraçado. Minha mãe contava que ele andava, ele era esportista, tinha porte de esportista, tinha um físico atlético, ele fazia muito esporte, grande nadador, ele não competia mas nadava pela orla de Santos. Mas ele praticava natação, ensinava, trazia o Sato e na ausência do Sato era ele quem ensinava. Porque o Sato vinha às vezes, porque era de São Paulo, então ele ensinava as coisas básicas e o Miroel continuava. Mas às vezes ele saía ali da ponta da praia, depois que acaba a praia tem uma muralha, onde os navios passam ali do lado. A gente morava na última rua, então era ali em frente. Às vezes ele saía com a minha mãe para dar uma voltinha, ele andava umas quatro quadras e minha mãe, que já estava velha, ela soltava “uns traques” de vez em quando. Então eles foram até certo ponto e na volta ele fala pra minha mãe: “Vê se solta menos ‘traques’ agora na volta...”. Ele era muito divertido, muito natural. Ele andava nu dentro de casa, e ia lá fora e um vizinho ameaçou que iria dar um tiro nele, porque esse vizinho tinha umas filhas, né? Era muito engraçado... Ele andava pelado pela casa e falava pra minha mãe: “Que música é essa que você está ouvindo aí?”...

J – E a família do Miroel Silveira?

GM – Ele tinha uma mãe muito engraçada, a Isabel Silveira, ela escreveu um livro inclusive. Se não me engano o livro se chama *Isabel quer Valdomiro*, de onde ela tirou os nomes dos filhos, a Isa de Isabel, a única que não teve o nome tirado daí foi a Junia. Miroel tá no meio desse título, tem Valdo...

J – Tem também a Belkis?

GM – Isso, a Belkis, de Isabel “quis”. Então os nomes dos filhos saíram desse nome geral, um livro humorístico que ela escreveu.

J – O Miroel Silveira foi também tradutor. O senhor sabe se ele escrevia por encomenda ou por iniciativa própria?

GM – Não sei... Mas ele era conhecido de escritores. O Érico Veríssimo esteve uma vez na ponta da praia, passou por Santos e foi vistá-lo e ele encomendava traduções. Mas eu não sei que outros livros ele traduziu. Mas o Miroel se tornou escritor, diretor, era uma perso-

nalidade. Uma pessoa polivalente, diferenciando os eventos da vida, foi Diaghilev [Sergei Diaghilev] o produtor dos balés russos, que descobriu o Nijinsky. A alma dele era como de um Diaglef, do Miroel. Ele [Diaghilev] não era escritor, não era diretor, mas ele sabia buscar um Nijinsky, sabia buscar um Picasso pra fazer o cenário, um Stravinsky pra fazer a música... o Miroel foi mais ou menos assim. Eu senti isso muito na carne porque eu só sou músico por causa dele, eu não pensava em ser. E foi uma frase bonita, o que você está fazendo em São Paulo, você não percebeu que você é músico? E ele me chamou para morar com ele e me fazia ir ao conservatório, e fazia esportes comigo. Na época eu sofria de asma... esse vento da praia que é bom para mim, é poético. Eu até fiz uma música, Vento Noroeste, me deixa em estado de poesia. O vento Noroeste... o vento de Santos.

J – E a relação de Miroel com sua irmã, a Miriam Mendes?

GM – O Miroel foi da turma da minha irmã, eles iam aos bailes. Ela namorava o Miroel, mas eles brigavam, ficavam um tempo longe e voltavam. Mas nesses intermédios ela foi jantar em clube aqui na sociedade e apareceu um rapaz alemão que era lindo, todas as moças eram apaixonadas por ele. Ele era filho de um grande exportador de café, ele tinha aqueles carros esportes lindos. Ele se interessou pela minha irmã quando ela tinha voltado para o Miroel, mas esse rapaz foi preso junto com toda a família por causa de espionagem.

J – Como foi o primeiro contato com Miroel Silveira?

GM – As famílias se conheceram aqui pertinho, aqui na Conselheiro Nébias, há uns dois quarteirões daqui. Nós morávamos em uma casinha de um andar só, daquelas casas antigas que dava pra rua. Meu pai era médico, Dr. Odorico Mendes, e ali eu nasci. Meu pai fez o parto da minha mãe. E exatamente em frente do outro lado da rua, tinha três mansões. A esquerda uma família de alemães, aqueles que na guerra tornaram-se espiões. À direita a família Leite Ribeiro, uma família de católicos e no centro, bem em frente da nossa casa, a família Valdomiro Silveira que era o pai dele. O pai do Miroel foi um escritor considerado o pai do estilo regionalista brasileiro. Tem uma rua quase que aqui em frente, que é a rua Valdomiro Silveira, quase aqui em frente, em frente ao Tênis Clube. Então, o meu irmão Erasmo que também foi professor da USP, professor emérito até, só

que na área de ciências, disse que um dia ainda iria escrever um livro, Miriam Miroel, por causa do nome dos dois e porque ele lembrava muito bem o dia em que eles estavam brincando na calçada em frente a minha e em frente estavam os outros, a família do Miroel, e que o Miroel berrou para eles, como é que é, vocês não querem vir para cá e brincar com a gente? Era um menininho, uns 11 ou 12 anos, e então o meu irmão Erasmo e minha irmã Miriam atravessaram a rua e foram brincar na outra calçada e começou ela com o Miroel um relacionamento de criança, de brincar. E a nossa casa era pequena, era mais pobre e não tinha assim espaço pra brincar, já dava para a rua, diretamente. A dele não, era um casarão, eram três casarões ali e três famílias importantes de Santos. A casa dele era bem grande, era uma casa interessante...apesar que derrubam tudo, e hoje não existe mais nada, mas tinha um quintalão cheio de árvores, mangueiras grandes e então começou aí uma amizade. Inclusive o meu pai com o pai dele, Valdomiro Silveira, e meu pai era médico mais gostava muito de artes de literatura, ele lia muito e às vezes eles conversavam. E eles eram advogados e acho que o pai dele na política teve também algum cargo. Mas foi assim que começou esse relacionamento bem familiar e a minha irmã e o Miroel ficaram assim de uma amizade extraordinária, não se largavam, brincavam juntos estavam sempre juntos, foi uma amizade tremenda. E aí morreu meu pai em 1928, e nós mudamos para São Paulo, provisoriamente. Meu pai está enterrado no Cemitério da Consolação e ficamos por lá em 1929, 1929, 1930 e um dia aparece em São Paulo o Miroel para visitar a minha irmã já mocinho, devia ter uns 16 anos e retomam aquela amizade. Só que a amizade começa a virar namoro. Quando crianças eram amigos mesmo, eles gostavam de fazer as mesmas coisas, eles gostava de ler e minha irmã gostava de ler muito. Aí até me lembro quando minha irmã mais velha fez um concurso para professora de psicologia e pedagogia, o que antigamente se chamava de escola normal, era uma escola que formava professoras primárias. Eram as normalistas...as normalistas da praça da República. Minha irmã foi uma normalista da praça da República, e ela foi amiga da Pagú, da Patrícia Galvão, essa minha irmã mais velha e depois eu conheci a Pagú também. Aliás, minha mãe contava que meu pai dizia que se ele tivesse mais uma filha, que ele iria colocar o nome de Patrícia. Meu pai quando ia de vez em quando buscar essa minha irmã mais velha, ele via as famosas normalistas, se minha irmã não era da classe da Pagú, era da anterior ou da posterior e meu pai já conhecia a Pagú. Ele achava ela interessante mas acho que como mulher. Porque ela era bonita, tinha umas pernas bonitas, era famosa pe-

las pernas. Era tipo *vamp*, como se chamava antigamente. Agora essa outra minha irmã, a Maria Odete, ela se destacou muito nesse curso que ela fez e daí, em consequência da Revolução de 30, do Getúlio, ele colocou no governo de São Paulo, aquele cara da Coluna Prestes. o João Alberto, que se tornou interventor militar em São Paulo e moralizou. O Getúlio teve suas qualidades, ele moralizou, e esse João Alberto moralizou tudo, instituiu concursos. Antigamente esses cargos de professor eram todos por indicação política. Aí ele instituiu, e minha irmã recém-formada fez esse concurso e tirou quinto lugar e com menos de 21 anos. Ela pegou a cadeira de professora, o que salvou nossa família porque quando meu pai morreu deixou a gente numa situação muito ruim. Ele não juntou dinheiro, gastava. Uma vez foi na Europa com minha mãe, ficaram cinco meses por lá, aquelas coisas. Então, minha mãe estava com muitas dificuldades financeiras e minha irmã ia ganhar muito bem, ela ia ganhar um conto e duzentos, que era um dinheirão na época, que nos dias de hoje equivaleria a uns seis mil reais. Ela foi nossa segunda mãe. E ela tinha que escolher entre Santos e Ribeirão Preto e minha mãe queria Ribeirão para sair de perto de tudo que lembrava meu pai. Aí teve um episódio interessante da minha irmã Miriam que fez um escândalo porque ela queria voltar para Santos por causa do Miroel, eu me lembro ela em pé na cama, dizendo que queria ficar perto do Miroel. E a família cedeu, voltamos para Santos, graças a Deus, que é a minha cidade. Você vê que o Miroel faz parte da minha vida, eu voltei para Santos por causa do Miroel.

J – Mas e depois desse retorno para Santos, Miriam e Miroel começaram novamente a namorar?

GM – Bom, eles namoravam mais ou menos. É que tinha um outro lado que confundia um pouco essa questão de amizade e amor que eu não sei se deveria ficar registrado, mas isso confundia um pouco as coisas. E aí começou o namoro e brigas. Talvez as brigas até por isso, por outras preferências de Miroel. Às vezes tinha uns períodos que estavam namorando, às vezes ela namorava outros, mas no fim se definiu por ele mesmo e resolveram se casar e teve uma festança grande.

J – E eles se casaram na igreja, com toda pompa?

GM – Não, eles não se casaram na igreja. Mesmo minha família sendo católica ele não era muito, e por isso não quiseram. Depois é que ele se tornou mais religioso. Então eles se casaram só no civil, e o casamento foi pomposo, foi uma grande festa. Eu já estava com uns quinze anos e fui pra São Paulo estudar direito, fiz dois anos de uma escola que pertencia a Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, porque já pensava que podia continuar, pois como o Miroel era de uma família de advogados, eu poderia trabalhar com eles depois de formado. Então ele se casou, foi morar na ponta da praia com a minha irmã, numa rua gostosa, a rua Carlos de Campos, a rua dos meus sonhos, dos dezoito, dezenove, vinte anos, que eu vinha nas férias...eu estou saindo muito fora do assunto?

J – De forma alguma, tudo está dentro do contexto, é importante sim.

GM – Bom, então tá. Isso tudo foi anterior aos anos 30, porque quando foi o assunto da minha irmã e das normalistas, já era os anos 30, 32. Agora já é os anos 40, minha irmã casada com ele morando na ponta da praia, eu vinha nas férias. Aí que entra o Miroel forte na minha vida. Um dia ele falou pra mim, “escuta, o que você está fazendo em São Paulo estudando direito. Você não percebeu que você é músico? Deixa de estudar lá, você sofre de asma como eu sofro, volta pra Santos que tem um Conservatório que é ótimo e entra para o Clube Saldanha, pra curar da asma”.

Ele marcou minha vida dizendo isso.

J – Mas, até então a música nunca tinha passado pela sua cabeça?

GM – Não. Eu nunca pensei em ser músico, e como eu disse, minha família passou por muitas dificuldades financeiras, e estudar piano sempre exigia o instrumento, que era caro. Mas sinceramente eu não pensava em ser músico, mas eu gostava muito. Eu tinha, e tenho, um enorme ouvido musical. E no íntimo eu pensava, vou estudar direito, trabalhar como advogado e vou comprar um trombone...

Mas aí o Miroel me abriu essa perspectiva, ele me chamou para morar com eles entrar para o Conservatório. E eu fiz isso. Ele admirava meu ouvido que eu ouvia e gravava com

muita facilidade, cantarolava as serenatas, as sinfonias, tudo isso e ele observava muito os outros e no meu caso, dizia que eu tinha um ouvido muito privilegiado.

J – Ele era um observador e um descobridor de talentos.

GM – Das pessoas que devem a carreira a ele, eu e a Cacilda Becker, ela foi de Santos e foi minha colega de ginásio, eu me formei no mesmo ano que ela.

J – Falando de Cacilda, como foi que eles se conheceram, você saberia?

GM – Bom, nessa época o Miroel estava se ligando à Cacilda, ele gostava de talentos, de descobrir e por coincidência eu tinha sido colega dela. Me lembro até de uma festona que ela deu, elas moravam numa casa, em um chalé de madeira nessa Avenida Washington Luís, num pedaço que fazia uma curva que passava na linha da máquina que agora tiraram, ali ficava o chalé de madeira e naquele pedaço era tudo mato. Santos, naquela época, tinha muitos espaços assim vazios, e tinham alguns chalés de madeira.

J – E a Cacilda Becker morava então em um desses chalés?

GM – Morava nesse chalé de madeira que era legalzinho. Andava três quadras e já estava na rua Conselheiro Nébias. E me lembro dessa festa que nós fomos lá, eu, Miroel...Miroel era meio boêmio e quando eu andava com ele até falava, “não fala pra sua irmã que ela vai achar ruim”. Eu traí a minha irmã também naquele dia. Mas ele não tinha nada com a Cacilda Becker, porque ele tinha outras tendências. Ele queria mesmo era ajudar, tanto que foi ele que levou ela para o Rio de Janeiro.

J – É, parece que ele descobriu a Cacilda Becker aqui em Santos, dançando.

GM – Isso. Ela queria ser dançarina, isso eu sei até por mim mesmo porque nós éramos colegas de classe, e às vezes eu sentava na carteira dela para ver os desenhos que ela fazia, porque ela desenhava muito bem, mas ela falava só em dança, ela queria ser a Isadora Duncan, não falava em teatro não. Mas aí ele planejou ir para o Rio. Não sei se era nos tempos que ainda era casado com a minha irmã, acho que não. Mas ele levou a Cacilda e encaminhou ela para o que se chamava na época *Os Comediantes do Ziembinski*. Ele es-

tava criando uma companhia nova, moderna de teatro. Mas o foi o Miroel quem descobriu ela e ele.

J – Voltando para a relação de Miriam e Miroel...

GM – Pois é, eles tiveram uma crise, mas minha irmã que gostava muito dele, que tinha essa amizade, uma amizade de criança, mas chegou em um ponto que ele confessou pra ela, os problemas dele e ela topou continuar casada com ele, aceitando isso.

Foi até em um período que ele me chamou para morar lá. Minha mãe já morava com eles porque ela morava antes em uma pensãozinha e ele puxou minha mãe para a casa deles. Ele gostava dela, eles se davam muito bem. Miroel era uma excelente pessoa.

Mas então ela topou, mas ele que não aguentou e a situação e se definiu realmente, eles se separaram.

J – Eles ficaram quantos anos casados?

GM – Foi pouco tempo, uns três anos, acho que foi por volta de 1939, 1940, mas aí ele quis ir embora, quis levar a vida dele e por isso se separaram, e ele foi embora de Santos, largou a advocacia e foi embora para o Rio de Janeiro onde eu acredito que ele tenha sido um dos elementos fundamentais desse grupo, *Os Comediantes*, não como diretor, nem autor e nem diretor, mas como um organizador. Ele foi um elemento chave do grupo, mas eu não tenho certeza, eu acho.

Mas o Miroel tinha um olho clínico, e por isso descobriu a Cacilda e eu. E ele levou ela para o Rio, para o teatro, onde ela depois firmou um grande nome. Mas o Miroel por causa desse caráter dele meio complicado, ele era um pouco instável também nos relacionamentos e com muita frequência ele brigava com as pessoas, ou as pessoas que ele ajudou brigavam com ele, acho que foi mais isso. Mas comigo não houve nada, mas eu sei que a Cacilda não gostava dele. Uma vez eu fui ao Rio com um amigo assistir uma peça dela e depois fomos nos bastidores bater um papo com ela, porque éramos santistas e eu tinha sido colega dela, e ela meteu o “pau” no Miroel, disse que tinha raiva.

J – Ela tinha raiva do Miroel?!

GM – Ela tinha sim. O Miroel tinha esses problemas, essas coisas, era meio complicado. Mas era um homem criativo, inventivo e inegavelmente ele ajudava muito as pessoas e ele ajudou muito a Cacilda Becker.

Como foi o caso da minha mãe, eu fui estudar em São Paulo, meus irmãos estavam lá e a Miriam casou com ele, ela ficou sozinha morando em uma pensão, ela era professora primária também. Mas ela teve uma infecção na vista e morava sozinha na pensão e o Miroel falou para a minha irmã, vamos trazer ela pra morar aqui com a gente. E ele se dava bem com ela, até disso dele andar nu em casa ela não ligava. E ele comprou um rádio pra ela porque minha mãe gostava muito de música, um rádio Telefunken e colocou no quarto dela. Ele não comprou nada pra ele, não colocou na sala, era pra ela. Então ela ficava ouvindo música ali, e ela dizia que ele vinha nu pelo corredor, aí só colocava a cabeça na porta e perguntava “que música é essa que você tá ouvindo aí?, que tabuada é essa?”. Ele achava que tabuada era baile, por causa dos compassos, um mais um e dois prá lá, e prá cá. Ele brincava muito com minha mãe.

E também me chamou pra morar com eles...ele tinha muito isso de ajudar os outros, e isso ele fez também com a Cacilda, ajudava, frequentava muito a casa dela. Aliás, a mãe do Miroel um dia falou, ela achava muito ruim isso da Cacilda ir na casa do Miroel, e ela dizia “pega uma vassoura e varre essa vaca daqui”. Umas intimidades que eu pude presenciar, mas ele não tinha nada com ela.

J – Então aqui o Miroel e a Cacilda se davam bem, o problema deve ter sido depois...

GM – Sim, aqui eles se davam muito bem, tanto que ele levou ela para o Rio, mas o que aconteceu depois eu não sei. Só sei o que ouvi dela depois de uns oito anos que fui no teatro e conversei com ela, e saiu o Miroel na conversa...ela falou com raiva dele...não sei o que aconteceu...e como perguntar para ela não dá mais...

Mas aí, passam-se muitos anos e eu perdi o contato com o Miroel, mas sempre sabendo dele, ele era uma pessoa conhecida. Eu me lembro quando *Os Comediantes* vieram com aquela peça, *Desejo*, que trabalhava Maria Della Costa, um monte de gente, com um cenário bem bonito, era uma casa no palco com quatro salas abertas...

J – Uma super produção pelo visto...

GM – Sim. Um negócio super bonito, dirigido pelo Ziembinsky, com atores que se tornaram muito famosos depois. E o Miroel estava ligado a esse empreendimento dessa época e depois, isso dele entrar em choque. Mas isso eu não sei, deixo para outro.

Mas o interessante disso tudo é que minha irmã se separou dele e se ligou a outro homem com quem ela teve dois filhos. Depois com uns cinquenta anos que ela entrou para a USP, os filhos já estavam crescidos e como ela sempre gostava de escrever, e no tempo que ela estava com Miroel, ela escreveu uns dois contos que saíram em umas revistinhas, mas não foi pra frente. Ela tinha planos de escrever sobre a vida da minha avó, que realmente teve uma vida muito esquisita...

J – Assim esquisita?

GM – Muito venturosa, muito excêntrica, em todos os sentidos. Era uma senhora que se tinha assunto para escrever. Mas a Miriam, com mais liberdade, entrou no Departamento de Teatro, fez o curso, se deu bem lá e ela ficou muito ligada ao professor, dono da Editora Perspectiva, o Bóris Schnaiderman, e no final do curso ela era uma espécie de assistente dele e nem bem se forma, criam uma cadeira lá e chamam ela para dar aula. Ela teve uma sorte grande, mas já estava com sessenta anos, se não era isso era perto, uns cinquenta e oito, cinquenta e nove. Ela pegou uma cadeira de Teatro Brasileiro e naquela época não tinha concurso porque ninguém ainda era doutor e então tinha que pegar uma pessoa com carreira ou reputada. Então esses professores que gostavam dela, colocaram ela para ensinar Teatro Brasileiro, uma coisa assim.

J – E ela acaba encontrando com o Miroel...

GM – Então, isso é que é interessante. Porque o Miroel vai trabalhar lá como professor e fica chefe do departamento, é o chefe dela.

Então eles se encontram anos depois e nessa altura ela já estava separada, aí eles voltam a uma grande amizade, ficaram grandes amigos. Tanto que uma vez eu me lembro, é que eu dei aula lá também no Departamento de Música, e o Miroel dava aula ali, minha irmã e meu irmão também e eu, os três irmãos, nós viramos professores. A minha irmã ficou

tardamente e eu também tardiamente porque eu fui ser professor, começou a dar aulas lá eu tinha uns 55 anos.

Irene (esposa de Gilberto Mendes) – Você lembra quando ela estava para morrer, o que ela falou, que o Miroel foi visitá-la, o que ela falou?

GM – É, minha irmã estava quase morrendo e ela disse, o “Miroel esteve aqui hoje à tarde.” Acho que ela morreu com o Miroel na cabeça dela...(nesse momento, Gilberto Mendes se emociona ao lembrar da irmã).

Mas...eu me lembro que uma vez, o meu irmão o Erasmo Garcia Mendes, ele era professor da área de ciências, fisiólogo. Ele chegou a ser professor emérito da USP, ele fez o curso de ponta a ponta desde que criaram o Departamento. Então foi um curso como vocês fazem, todos os graus até virar professor emérito. Já eu e minha irmã era diferente, nós entramos velhos lá e sem diploma de nada. Mas lá dentro eu me doutorei, a USP facilitava isso para esses artistas que começaram a ensinar na ECA e ninguém tinha título, porque não existia isso no Brasil, então eles pegavam os artistas com currículo para dar aula e depois nós fomos nos doutorando ali. Era o doutorado sem precisar fazer o curso, mas nós tínhamos que apresentar a tese, e toda a documentação de vida.

J – E sua tese foi sobre música concreta?

GM – Não, é sobre mim mesmo, eu só escrevo sobre mim...é mais fácil. Não precisa pesquisar nada (risos).

Mas me lembro que um dia nos reunimos, nós quatro, porque no dia em que eu ia dar aula e fomos almoçar na casa do meu irmão que morava perto da USP e rememoramos muito o passado. E quando minha irmã adoeceu gravemente, ele foi visitá-la e na última vez ela disse “O Miroel esteve aqui, hoje à tarde”. E ele morreu um ano depois. (novamente Gilberto Mendes se emociona). Ela morreu de câncer.

J – Mas a relação dos dois era incrível, e desde crianças. É uma história linda...

GM – É uma história linda sim. Tanto que meu irmão queria escrever um livro com o título Miriam Miroel, porque os nomes são meios parecidos. E eu me lembro a proximidade

desde o início, um morando de um lado e o Miroel do outro lado da rua chamando para atravessar a rua...muito bonito.

Bom, historicamente está tudo contado, acho que não restou muito.

Miroel Silveira por Dilma de Melo Silva²¹⁶

Entrevista com Profa. Dilma de Melo Silva

Jacqueline – Profa. Dilma, como era o professor Miroel Silveira, como vocês se conheceram?

Dilma – Eu fui aluna da Escola de Arte Dramática de São Paulo da última turma que teve aulas fora da USP, lá na Avenida Tiradentes. A EAD (Escola de Artes Dramáticas) funcionava no prédio onde hoje é a Pinacoteca e ali nós tínhamos as aulas. Isso foi em 1967, 1968. Período de intensa mobilização dos alunos, do clima do país, que veio resultar na transferência, porque o Dr. Alfredo [Mesquita] não tinha mais recursos para manter a escola, naquela época a escola era particular, os alunos não pagavam, era uma escola gratuita bancada por ele, inclusive que dava uma alimentação. Nós chegávamos na escola, tinha

²¹⁶ Dilma de Melo Silva é professora do departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da USP. Ministrou cursos de graduação e pós-graduação na área de Cultura Brasileira. Atualmente é presidente da CPG e Coordenadora do Programa Interunidades em Estéticas e História da Arte da Universidade de São Paulo. Entrevista realizada em 26 de outubro de 2009.

uma sopa, uma cozinha, tinha um lanche porque todo mundo vinha do trabalho, cada um de um lado. Então, antes de começar as aulas, a gente tomava essa sopa, e nesse local que nós convivíamos mais com os professores. O meu curso era de interpretação, eu não era aluna dele [Miroel Silveira], eu era aluna dos professores do curso de Interpretação, do Dr. Alfredo, dos professores de Técnica Vocal, do professor de Esgrima, do Clóvis [Garcia], que dava Teatro Brasileiro. Nós tínhamos além do curso de Interpretação, o curso de Crítica e de Dramaturgia. Então você tinha três possibilidades ao ingressar na EAD. Mas é claro que às vezes a gente não tinha interesse. Por exemplo, eu não gostava da aula de Esgrima e saía dessa aula para assistir a aula do Anatol [Rosenfeld], de Estética. Mais de uma vez eu fiz isso, e outras pessoas também. Mas nesse sentido, o Dr. Alfredo era muito tolerante, ele aceitava que o aluno pudesse percorrer dentro dos cursos ali, coisas que agradassem mais.

O Miroel era uma pessoa interessante que nós conhecíamos no convívio, porque não era uma escola grande, eram grupos pequenos. Por exemplo, terceiro ano, quando eu entrei, tinha três alunos; o segundo ano tinha uns sete alunos, e a minha turma era uma turma considerada grande, éramos treze. Então você imagine, era uma coisa bem restrita. O convívio nosso era bem intenso e os ensaios em geral eram nos fins de semana. Então nós passávamos o sábado e o domingo lá. E muitas vezes, também, o Dr. Alfredo tinha uma chácara aqui que era perto de Jandira ou Jundiaí onde ele levava os alunos. Nos fins de semana, ele levava os alunos e iam em dois, três carros, e ficávamos ensaiando *full time* com ele quando era época de montagens para as apresentações. Ele era bastante atento, vamos dizer, o ensaio tinha que ser intensivo, não podia ser de qualquer forma.

Primeiro que ele [Miroel Silveira] era muito amigo do Dr. Alfredo, eles combinavam muito bem, a postura muito ligada ao teatro clássico, ao teatro italiano, ao teatro europeu, a *comédie française*, um espetáculo com roupas... Mas o que aconteceu de interessante com o Miroel foi ver ele se aproximar de montagens mais populares. Então quando há essa passagem para a USP, com esse rompimento, que os alunos passaram a pedir montagens mais ligadas ao teatro popular, ao teatro mais político, como Nelson Rodrigues, por exemplo, nós montamos *A falecida*, o Antunes [Filho] dirigiu *A falecida* lá para se ter uma ideia. Então foi uma coisa renovadora e inovadora do ponto de vista das montagens anteriores que eram Molière, Martins Pena, que eram mais clássicos. Nesse processo todo

de alterações e mudanças, o Miroel vem, a EAD é absorvida pela USP. Na ECA, onde está até hoje, ele faz uma experiência muito interessante. Pode ser que eu esteja enganada, mas essa montagem que ele faz no circo, ele montou um circo aqui entre o CRUSP e a raia com apoio da COSEAS. Então, ele consegue um financiamento pra fazer uma montagem experimental. O espetáculo, então idealizado por ele, era dentro de um circo. A burocracia da Universidade não quer saber se você comprou um papel pra usar no xerox, ou se o papel é pra fazer projetos de pesquisa ou se o papel vai virar um folder que vai ser distribuído pra divulgar o espetáculo. Você precisa prestar conta disso. Então há uma tramitação, quando uma verba é concedida, rigorosa do ponto de vista burocrático. Você precisa apresentar notas fiscais, precisa comprovar que o dinheiro foi gasto naquele período... Bom, o Miroel era avesso a isso. Imagine: “Eu fiz o espetáculo, todo mundo viu, a prova é que todo mundo assistiu, o que eles estão querendo de mim? Eu não presto conta nenhuma, já me deu um trabalho danado montar a peça, foi muito difícil...” Enfim, tinha toda uma justificativa do ponto de vista do artista, do criador, que precisaria, e aí eu fico até do lado dele, ele tinha que ter tido uma assessoria ou na própria EAD, ou na própria ECA, ou no setor financeiro, daqui que acompanhasse a distribuição dessa verba, o uso, fazer um papelzinho, porque uma prestação de verbas era simples, ele não importou nenhum material, nenhum tipo de bengala, nenhum elefante que não foram apresentados no circo. Eram coisas simples, gastos com roupas, com tecidos, com adereços. Mas não importa: um real precisa comprovar como gastou. E isso realmente deu um mal estar muito grande e ameaça de punição. Então esse fato foi bem marcante. Agora, ele era realmente de uma família muito importante, uma família de pessoas cultas, que transitavam, eram viajados, então estar com ele era absorver coisas muito interessantes, era um privilégio ter tido o Miroel como professor, não diretamente, como disse, eu não fui aluna dele, mas nós acompanhávamos as montagens e assistíamos. Então estávamos muito próximos, sabíamos o que ele estava fazendo, os outros colegas dos outros cursos contavam e era essa faceta dele de erudito, de conhecedor, permitia ele ter conflitos com outros intelectuais que tinham outras posturas, tipo o Décio [de Almeida Prado], o Sábato [Magaldi], que não concordavam de uma maneira tão completa com esses detalhes, do que é teatro do que não é teatro. Então isso é plenamente justificável. Agora, essa experiência dele ter feito essa montagem, foi ele e a Renata Pallotini, foram os dois primeiros que conseguiram defender na ECA um mestrado, uma livre docência com a própria produção. Então a

montagem dele desse espetáculo foi o objeto da pesquisa dele. Então a partir daí, muitos outros, e até hoje, o Jardim, por exemplo, da gravura, das artes plásticas, ele vai fazer o doutorado dele sobre o processo de criação dele da gravura, desde o primeiro traço até o produto final que está aqui, tanto que isso foi feito em uma exposição lá no MASP. Isso já é um dos desdobramentos dessas experiências do Miroel e da Renata. Isso tinha a ver com esse caráter inovador dele, que dizia: “É tão importante uma pesquisa teórica que vai ficar só na teoria como uma pesquisa que vai originar um produto e esse produto é um espetáculo. Então vamos refletir sobre isso, os vários passos”. O Celso Nunes, ex-aluno da EAD, ele vai trabalhar na UNICAMP e faz a montagem do *Galileu Galilei* com Paulo Autran, que foi o objeto do doutorado do Celso, ex-aluno da EAD, trabalha na Unicamp... Depois de ter feito o espetáculo, foi mostrando passo por passo como ele foi criando junto com os atores, os personagens, e depois a própria concepção do espetáculo. Isso hoje é usual, e você encontra vários casos de alunos e professores que fizeram assim. Mas os primeiros tiveram muita resistência, resistência interna aqui da ECA e resistência da reitoria, que não entendia isso, de como era possível. Eles faziam umas comparações que nem cabe, diziam um médico faz uma operação e depois dizia: “Olha aqui o meu doutorado”. Mas Miroel tinha esse traço e uma privacidade na sua vida pessoal, ele morava longe, morava com as irmãs, acho que perto do Horto Florestal, então havia uma vida dele familiar que era bem restrita, ele quase não falava disso, não era estrela de estar falando coisas.

Jacqueline – Ele separava muito bem as coisas...

Dilma – Muito bem, vida profissional uma coisa e vida familiar era outra. No período de 1971 a 1981 eu não tenho notícias de Miroel porque eu fui para a Europa e só voltei dez anos depois, em 1981. Então esse período todo é de reestruturação da ECA, discursos, os novos diretores da EAD. Depois tinha o Departamento de Teatro, era junto com o de Cinema, e depois que ele se separou. Então esse período que eu estive fora, eu não saberia dizer sobre a chegada do Arquivo. É possível, porque ele deveria ter contatos lá que poderiam ter facilitado a liberação do material. Como não, como uma pessoa que vai lá e quer recuperar sua documentação. Miroel era perseverante, ele reunia, conseguia, não desanimava, conseguia abrir caminhos mesmo, aspectos marcantes de deixar desdobramentos. E eu acho a Universidade... ela é muito lenta pra se mover, e quando aparecem pes-

soas meio aceleradas, que querem agora, é complicado, você acaba batendo de frente e esse bater de frente às vezes causa mágoas. Eu sei que ele ficou muito chateado, isso marcou muito, e não sei o quanto isso agravou a enfermidade dele. Isso é uma coisa que eu não ousaria dizer. Mas que teve profundas marcas, sem dúvida, ele deve ter ficado muito aborrecido. Agora, eu consigo ver dos dois lados, consigo ver do lado do burocrata, ele não quer saber, pegou dinheiro seja pra comprar um bule, justifica aí, pegue um papelzinho, a Nota Fiscal. É pra fazer um espetáculo de teatro, que maravilha, ótimo, mas não quero saber, precisa justificar. Mas ele, por outro lado, não quer saber, imagine, que bobagem isso, para quê, eu fiz o espetáculo, está todo mundo vendo. Ele não tinha dúvidas quanto à utilização correta. Eu acho isso uma lacuna, que alguém deveria ter estado atento, um aluno, um funcionário, porque isso é uma coisa simples, foi usada uma verba e alguém iria atrás dos papelzinhos para justificar o gasto da verba. Agora, é elogiável que ele tenha guardado o material todo, como é o caso do Clóvis. O Clóvis também é admirável, e eu acho que o Departamento de Artes Cênicas pecou e continua pecando em não cuidar devidamente dessas coisas, porque as pessoas que são guardiãs desses tesouros desaparecem, e daí pra onde vai? O que é que vai ser feito daquela maravilha que é a sala do professor Clóvis, com centenas de coisas, não só de teatro, ele tem todo um acervo de cultura popular, porque ele foi cronista, prestimosa. Nós já tivemos outras coisas que também desapareceram. Tivemos uma outra funcionária de Relações Públicas, Publicidade e Propaganda, a Célia, ela era funcionária mas era também ligada ao folclore, principalmente ligada à questão das religiosidades afros, ela tinha um acervo de roupas, de figurinos de orixás que tinham os oriquins, tinha uma sala lá junto com o professor Américo Pellegrini, que você visitava os manequins. Ela aposentou-se, sumiu, desapareceu. O professor Américo também tem, acho que ele deve ter levado pra casa, mas a sala dele era riquíssima de material que o Departamento não dava o menor valor, achava que aquilo ali não tinha nada a ver com o cerne de preocupações daquele curso, daquela habilitação. Então sumiu, eu não sei se ela doou para o Museu do Folclore. Mas voltando ao Departamento, as pessoas parecem não estar muito preocupadas com a preservação da memória, há um outro valor dado a outros aspectos da produção cênica, mas você não conhece suas raízes, você não conhece de onde você veio, como você entende o “hoje”, como você avalia esse “hoje” pra projetar o futuro? Acho que é um fluxo de ir e vir na cultura onde precisaria ser muito bem cuidado. Teria que ter à testa desses órgãos pessoas

que compreendessem o valor, é um patrimônio nosso, é uma vida de pesquisa, tanto do Miroel como do professor Clóvis, de juntar material, dados, de juntar programas, fotos, publicações.